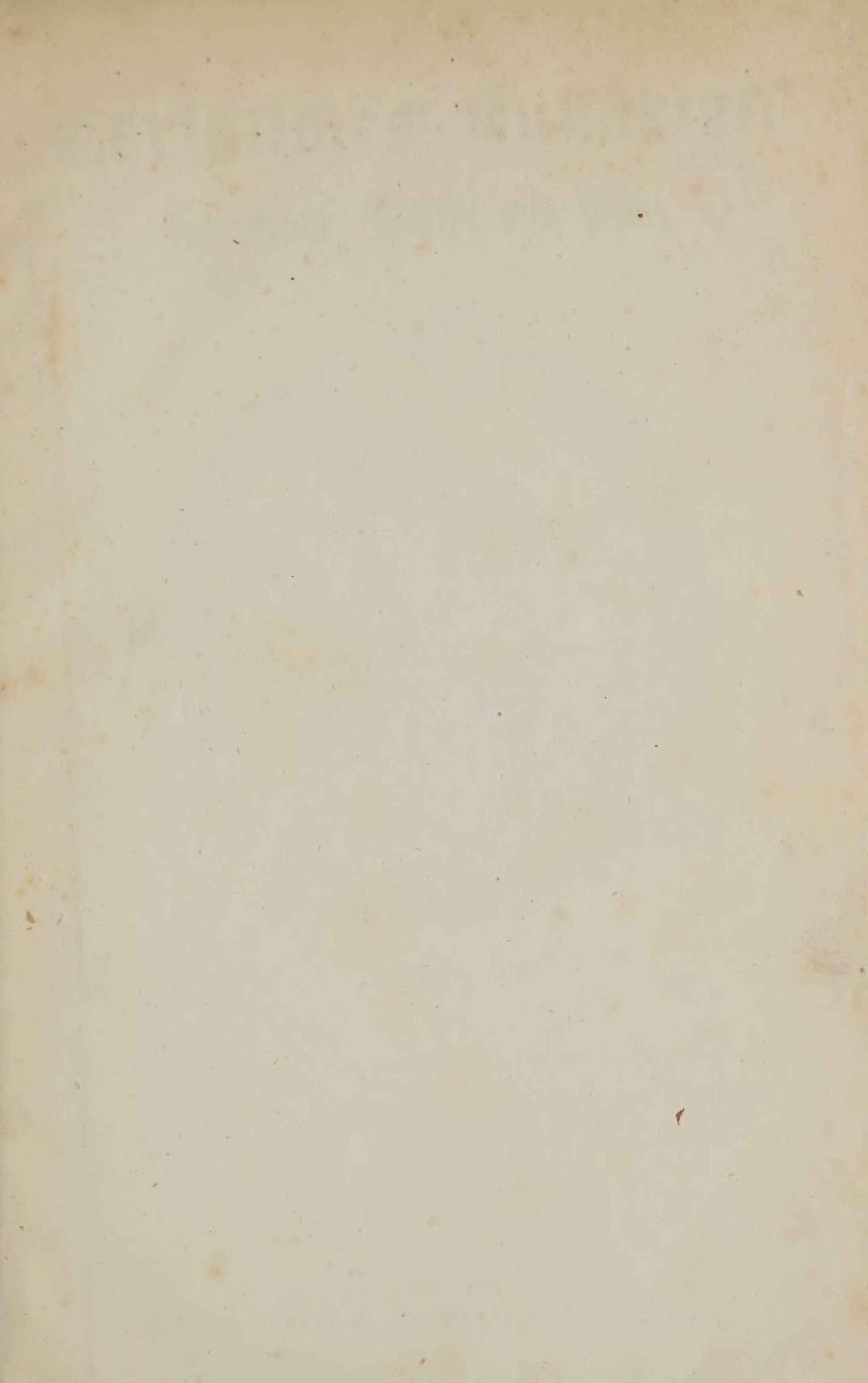
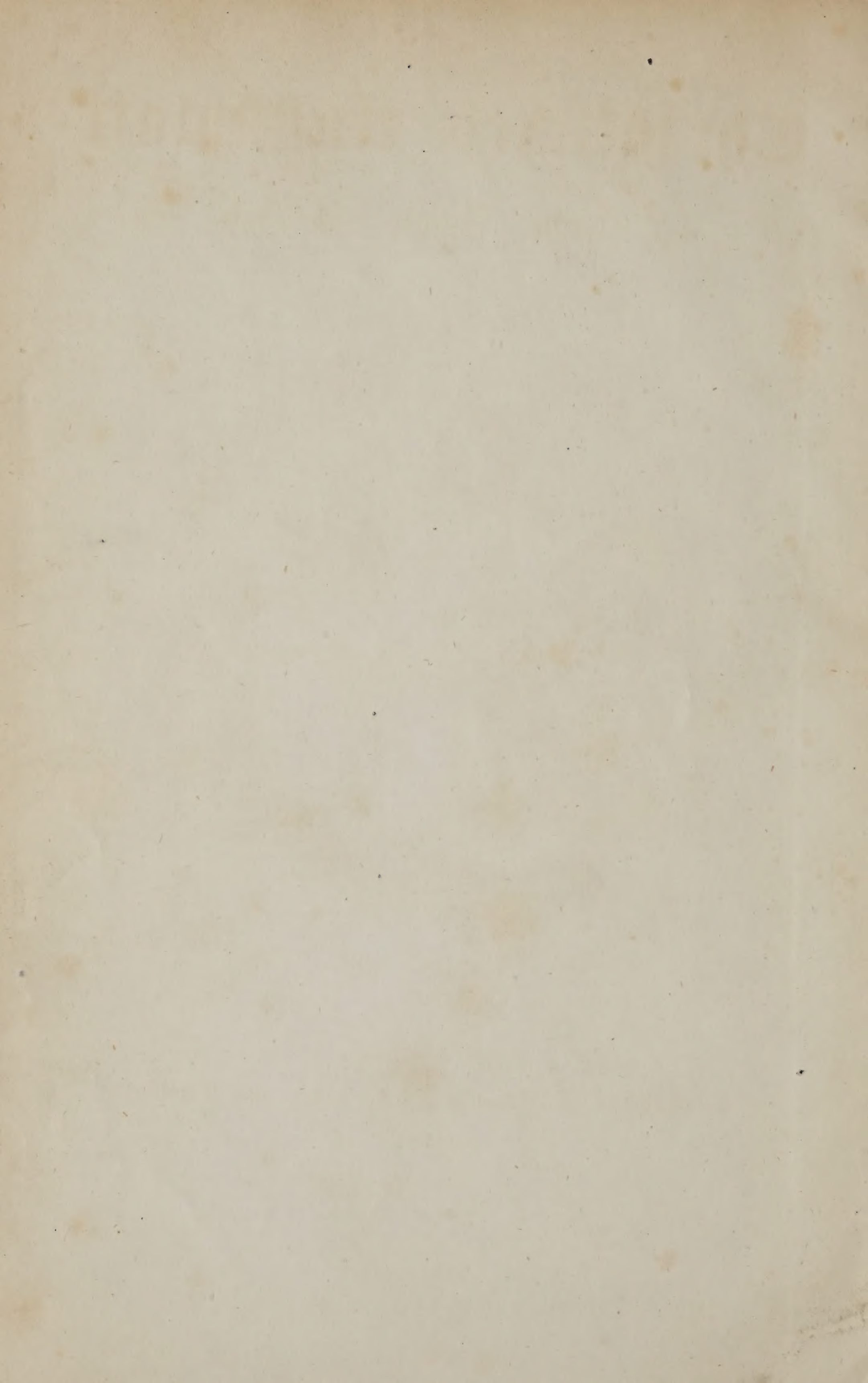






Christliches Kunstblatt

für Kirche, Schule und Haus.



Jahrgang 1861.

Herausgegeben unter Leitung von

C. Grüneisen, K. Schnaase und J. Schnorr von Carolsfeld.

Stuttgart.

Verlag von Ebner & Seubert.

Schnellpressendruck der J. G. Sprandel'schen Buchdruckerei in Stuttgart.

Christliches Kunstblatt

für Kirche, Schule und Haus.

1. Januar 1861. №. 1 u. 2.



Herausgegeben unter Leitung von

C. Grüneisen, K. Schnaase und J. Schnorr von Carolsfeld.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 2 fl. oder 1 Thlr. 6 Sgr. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Die christliche Kunst als Vertreterin der Einheit der Kirche.

Vortrag gehalten im evangelischen Unionsverein zu Halle am 9. Oktober 1860 von H. Ulrici.

Die Kunst, wie sie in ihrem innersten Wesen eine unmittelbare Beziehung zur Religion hat, ja wie sie in ihrem ersten Ursprunge überall von der Religion ausgegangen und wie insbesondere die christliche Kunst recht eigentlich eine Tochter der christlichen Kirche ist, so spiegelt sie auch in ihrer Entwickelung den Gang

der Kirchengeschichte, die Bildungsstadien des religiösen Bewußtseins, den kirchlichen Charakter der verschiedenen Zeitalter getreulich wieder. Der ächte Künstler ist zugleich Exeget und seine Exegese hat das Interessante, daß sie klarer als die theologische die in seinem Zeitalter vorherrschende Auffassungsweise der göttlichen Offenbarung ausdrückt. Zugleich erläutert sie vorzugsweise das Wesentliche, Substanzielle, Fundamentale des christlichen Glaubens. Denn nur das Ideale kann die Kunst brauchen, und das Ideale ist Ausdruck der Grundidee, des Kernes und Wesens der göttlichen Offenbarung, des Ziels und Zwecks der religiösen Entwickelung. Schon insofern hat die Kunst eine Beziehung zu der Einheit der Kirche, ja zu den unionistischen Bestrebungen im engern Sinne, denn eine ächte und rechte Union kann ja doch nur gegründet werden auf die Uebereinstimmung in den fundamentalen Artikeln des christlichen Glaubens, kann also auch nur insoweit Bestand gewinnen, soweit erkannt und anerkannt ist, was dies Fundamentale sei. Zur Erkenntniß desselben dürfte ein tieferes Studium der Kunstgeschichte nicht unwesentlich beitragen. — Noch bedeutsamer aber ist ein zweiter Punkt. Bei näherer Betrachtung erscheint die Kunst insofern recht eigentlich als Vertreterin und Verkünderin der Einheit der Kirche, als sie in ihren Darstellungen zeigt, daß trotz des äußern, bis zu Kampf und Krieg sich steigernden kirchlichen Zwiespalts doch im innersten Grund und Kerne stets nur Ein Geist und Ein Charakter die verschiedenen Kirchen und Konfessionen durchdrang und sie sämmtlich in derselbigen gleichen Tendenz und Richtung fortführte. Die Epochen der Kunstgeschichte sind ebenso viele Epochen der Kirchengeschichte: die Kunst stellt nur dar, was die Christenheit im innersten Geiste bewegte, und diese Vorstellungen beweisen zur Evidenz, daß in jeder Epoche die gesammte Christenheit, alle die verschiedenen Kirchen und Konfessionen, trotz ihrer feindseligen Stellung gegeneinander, doch innerlich von denselbigen Motiven und Impulsen, denselbigen Bestrebungen und Zielpunkten ergriffen und beherrscht wurden, — daß also die geistige unsichtbare Kirche in ihrer irdischen Laufbahn durch gute und schlimme Zeiten immer nur Eine war. —

Diese beiden Punkte erlauben Sie mir durch einen kurzen Ueberblick über die Hauptmomente im Entwickelungsgange der christlichen Kunst näher darzulegen. Ich werde mich indeß dabei fast nur an die Geschichte der kirchlichen Baukunst halten, theils weil die Kürze der Zeit eine weitere Ausdehnung verbietet, theils weil in den verschiedenen kirchlichen Baustilen die verschiedenen Bildungsstufen des religiösen Bewußtseins, auf jeder Stufe aber auch jene innere Einheit des Geistes und Charakters, der das ganze Zeitalter beherrscht, am deutlichsten sich ausprägt.

Was zunächst den ersten Punkt, die Gegenstände der christlichen Kunstdarstellung betrifft, so baut die christliche Architektur nicht, wie die antike, heidnische, dem Gotte einen Tempel, d. h. ein Haus, in welchem er symbolisch gegenwärtig durch die ihn darstellende Statue wohnt und waltet, und dessen Inneres, wenigstens die sogenannte Zelle (wo die Statue stand), deßhalb dem Volke unzugänglich war; sondern Gegenstand und Aufgabe der christlichen Baukunst war und ist, der Gemeinde der Gläubigen ein Versammlungshaus zu gemeinsamer Anbetung des Herrn zu errichten. Nur weil und sofern die christliche Kirche dem

Gottesdienste und damit Gott selbst gewidmet ist, kann sie ein Gotteshaus genannt werden. Sonach aber drückt das Werk der christlichen Architektur schon seiner Bestimmung nach nicht nur den spezifischen Unterschied zwischen Christen- und Heidenthum, das überweltliche Wesen des christlichen Gottes, zu dem der Mensch in Andacht sich zu erheben hat, aus, sondern bezeichnet auch die heiligende und beseligende Kraft, die in der Andacht, im Gebet und der Anbetung Gottes liegt, als das substantielle Grundmoment des christlichen Glaubens. Das christliche Gotteshaus ist gleichsam eine Illustration des Gebotes: „Betet ohn' Unterlaß." Denn dieser Satz kann nur bedeuten, daß der rechte Glaube selbst wesentlich ein beständiges, wenn auch stilles, wortloses Beten sei. Die christliche Kirche, wie sie zum Gottesdienste bestimmt ist, so hat sie als Kunstwerk auch diese ihre Bestimmung auszusprechen und somit das Wesen des christlichen Gottesdienstes, die Sehnsucht der Seele nach Gott, ihre Erhebung zu zu Gott, ihr Streben nach Einigung mit Gott, künstlerisch darzustellen. Wir werden sehen, wie es der Architektur im Fortschritt ihrer Entwickelung mehr und mehr gelang, diese Bedeutung des christlichen Gotteshauses auch in seiner Konstruktion und Gestaltung zur klaren Anschauung zu bringen.

Die ältesten Bildwerke der Skulptur und Malerei, die sich in den Katakomben des alten Rom (den Grabstätten der ersten Christen) finden, waren symbolische emblematische Darstellungen. Im Gegensatz gegen den Götzendienst, der ja stets an Bild und Natur sich anlehnte, wagte man anfänglich auf das Göttliche nur hinzudeuten, es nur symbolisch zu bezeichnen. Unter diesen Bezeichnungen tritt vorzugsweise in der größten Fülle von Darstellungen das Bild vom guten Hirten, der das verlorene Schaf sucht und wiederbringt, das Symbol der erlösenden Thätigkeit Christi hervor; neben ihm jene Begebenheiten des alten Testaments, die als Prototypen oder prophetische Vorbilder der Heilsthaten des neuen Testaments angesehen wurden, namentlich Moses, der den Wasserquell aus dem Felsen schlägt, als Symbol der wunderbaren Geburt Christi, die Opferung Isaaks als Symbol seines Opfertodes, Daniel in der Löwengrube als Bezeichnung seines Leidens und Sterbens, die Himmelfahrt des Elias als Prototyp der Himmelfahrt Christi, besonders aber die Geschichte des Jonas mit dem Wallfisch als Symbol des Todes und der Auferstehung des Herrn. Als die Furcht vor dem Götzendienst überwunden war und die Kunst in den Kirchen Aufnahme fand, sollten zunächst ihre Werke nur den geistlich Armen, die in der Schrift nicht lesen konnten, zur Erinnerung an die Heilsthatsachen des Evangeliums dienen. In diesem Sinne wurden während der ersten altchristlichen Periode die darzustellenden Gegenstände gewählt. Ueber dem Altar in der Halbkuppel der Altarnische (des Chors) ward daher in der Regel der thronende Erlöser als König und Richter der Welt abgebildet, hier und da mit symbolischen Gestalten zu seiner Seite. Die Mauern des Querschiffs und den sogenannten Triumphbogen, der in den alten Basiliken den Chor mit dem Langhause verband, schmückten Embleme, Gestalten und Scenen aus der Apokalypse in Hindeutung auf die göttliche Herrlichkeit Christi. Die übrigen Räume der Kirche zeigten dann einzelne Begebenheiten der evangelischen Geschichte in mehr willkürlicher Auswahl. Nur in der Vorhalle fehlte nicht leicht eine Darstellung des Sünden-

falls als der Voraussetzung des Erlösungswerks Christi und des Ausgangspunktes der göttlichen Heilsökonomie. —

Die Gegenstände, die in den Kirchen des Mittelalters vorzugsweise dargestellt zu werden pflegten, waren die Hauptmomente, die Anfangs-, Knoten- und Endpunkte der Geschichte Christi, namentlich folgende vier: 1) Christus als Kind auf dem Schooß der Maria, 2) als Lehrer der Welt mit dem Buche der Wahrheit in der Hand, 3) am Kreuze, den Opfertod der Erlösung sterbend, und 4) auf dem Throne als Richter und König Himmels und der Erde. An diesen Stamm und Stock der bildlichen Ausschmückung reihten sich dann die übrigen Darstellungen wie die Aeste und Zweige in mehr willkürlicher Wahl an. Oft suchten sie, wie z. B. an den drei Hauptportalen des Straßburger Münsters, in fortlaufender Reihenfolge die ganze Heilsgeschichte alten und neuen Testaments, zum Theil freilich nur in symbolischen und allegorischen Andeutungen, zu versinnlichen. Im späteren Mittelalter kommen allerdings vielfach Vorstellungen aus dem Leben des Heiligen, dem die Kirche geweiht war, vor; insbesondere aber nehmen die Madonnenbilder überhand. Allein jene Darstellungen erhalten doch nur in den Nebenräumen der Kirche ihren Platz; im Chor, über dem Altar finden wir regelmäßig nur Schilderungen aus der Geschichte Christi: sie füllen das Mittelbild des Altars, und nur auf den Seiten- oder Flügelbildern erscheinen die Heiligen, die zu der Kirche in näherer Beziehung standen. Die Madonna aber wird nie allein, ohne das Christkind, sondern immer nur als Trägerin desselben abgebildet, — in der ersten Hälfte des Mittelalters sogar recht geflissentlich n u r als bloße Trägerin des göttlichen Sohnes. Denn auf den ältern Bildern sitzt das Kind auf dem Schooße der Maria, nicht von ihr gehalten oder umfangen, sondern frei wie auf einem lebendigen Throne, mit goldbesetzter Tunika bekleidet, den Ausdruck strengen Ernstes im Antlitz, die Weltkugel in der Linken, die Rechte lehrend oder segnend erhoben, in Form und Zügen mehr ein kleiner Mann als ein Kind. Später nähert sich allerdings die Auffassung mehr und mehr dem Familienverhältnisse, das Kind wird kindlicher, die Madonna mütterlicher, die menschlichen Beziehungen von Mutter und Kind treten mehr hervor. Immer aber erscheint das Kind als der Mittel- und Hauptpunkt der Darstellung, und in Raphaels Madonnen, namentlich in der berühmten Sixtina, spiegelt sich wiederum deutlicher die alte Auffassung in verklärter Schönheit ab. — Darstellungen der Maria o h n e das Kind, ohne Christus, Darstellungen der Verklärung oder Himmelfahrt der Madonna kommen, soviel ich weiß, sehr spät, erst um das 16. Jahrhundert vor. Erst in der Zeit des gänzlichen Verfalls des Katholizismus, mit dem Beginn der Verweltlichung nicht nur der Kunst, sondern des Sinnes und Geistes der Zeit überhaupt, erscheint in der Kunst die Apotheose oder richtiger der Götzendienst der Madonna, und verschwindet wiederum mehr und mehr mit der Besserung und Neubelebung des religiösen Geistes. —

Diese Bemerkung leitet mich von selbst zu dem zweiten Punkte meines Vortrags hinüber. Die erste Periode der Entwickelung der Kunst, die man die Periode des a l t c h r i s t l i c h e n Stils genannt hat, umfaßt die ersten zehn Jahrhunderte der christlichen Zeitrechnung. Sie erscheint kirchengeschichtlich wie kunst-

historisch als eine Periode des Kampfes und Ringens, in welcher das Christenthum der antiken Bildung, der griechisch-römischen Philosophie, Wissenschaft und Kunst einerseits in schroffer Scheidung gegenübertrat und im Streite mit ihr einen Platz in der Weltgeschichte sich zu erobern hatte, andrerseits an ihr sich selber geistig, wissenschaftlich und künstlerisch auszubilden und sie sich dienstbar zu machen suchte, während es zugleich die neu in die Weltgeschichte eintretenden germanischen und romanischen Völker des nordwestlichen Europa sich unterwarf und ihnen mit dem Glauben die ersten Elemente geistiger Kultur brachte. In diesem Ringen und Kämpfen gewann die Kirche innerlich und äußerlich, im Dogma wie in Kultus und Verfassung, erst eine bestimmte Form und Haltung, konnte aber eben darum nicht vermeiden, daß diese Form durch die Elemente und Kräfte des antiken, griechisch-römischen und griechisch-orientalischen (byzantinischen) Geistes, die zu ihrer Feststellung wesentlich mitgewirkt hatten, auch wesentlich bedingt ward. Dem entsprechend lehnten sich die Produktionen der altchristlichen Kunst, namentlich der Baukunst, an die griechisch-römischen Bauprinzipien und Bauformen, ja an ganz bestimmte einzelne Baüten der griechisch-römischen Architektur unmittelbar an. Die beiden ältesten christlichen Baustile, der Basilikenstil und der byzantinische oder Kuppelbaustil (auch Centralbaustil genannt) gingen gleichzeitig aus der Verwendung und Umgestaltung zweier verschiedener antiker Bauwerke hervor.

Die Basilika hat ihren Namen von einem ursprünglich griechisch-mazedonischen Bauwerke, das der Censor Kato zuerst in Rom einführte, und das die Bestimmung hatte, zu Versammlungen des Volkes unter seinen Tribunen, zu Gerichtssitzungen der letzteren und später der Prätoren zu dienen. Es war ein bedachtes Forum von viereckiger oblonger Gestalt, von zwei Reihen Säulen getragen und damit in drei Theile (Schiffe) gegliedert; an der einen Schmalseite ein heraustretender, halbrunder, nischenartiger Einbau, dessen innerer, durch einige Stufen erhöhter Raum zum Sitz der Tribunen (Prätoren) bestimmt und darum das Tribunal genannt ward, an der andern Schmalseite die Eingangsthüren für das Volk, das den Hauptraum einnahm. Dieses Bauwerk konnte unmittelbar, fast ohne alle Veränderung zum christlichen Gottesdienste benutzt werden. Auf den erhöhten Boden des Tribunals wurde der Altar gestellt (daher noch jetzt die Namen Altartribüne, Altarnische); hinter ihm an der Wand entlang erhielten der Bischof und die Presbyter ihre Sitze; auf dem etwas verlängerten und ebenfalls durch ein paar Stufen erhöhten Vorraum vor dem Altar wurden zwei Pulte (Ambonen) zum Vortrag des Evangeliums und der Epistel (resp. der Predigt) aufgestellt; zwischen diesen und dem Altare fanden die Lektoren, Sänger, Diakone u. s. w. ihren Platz; der Hauptraum (das später sogenannte Langhaus) mit seinen drei Schiffen blieb der versammelten Gemeinde, die nördliche Seite den Männern, die südliche den Frauen überlassen. Mit der Ausführung dieser Anordnungen war die altrömische Basilika in eine christliche Kirche verwandelt. Auch der Name ward beibehalten und nur auf Christus als βασιλεύς umgedeutet. Frühzeitig indeß (schon seit der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts) wurden verschiedene Modifikationen und Veränderungen mit dem Baue vorgenommen, die theils von den Bedürfnissen des Kultus, theils aber auch

vom christlichen, ästhetisch religiösen Gefühle, das eine größere Uebereinstimmung der äußern Form des Gebäudes mit dem Zweck und der Bestimmung desselben forderte, ausgingen. Durch Anlage eines Querschiffs zwischen der Altarnische und dem Langhause ward der Raum vor dem Altar bedeutend erweitert und im Anschluß an die Altarnische mit einem Bogen (dem sogenannten Triumphbogen, in Beziehung auf den Sieg Christi über Tod und Hölle) überwölbt, die Altarnische selbst aber als der räumliche Haupt- und Mittelpunkt des Kultus wurde bedeutend erhöht und die Zahl der Stufen, die zu ihr führten, vermehrt. Dadurch war auch die Erhöhung des Mittelschiffs über die beiden Seitenschiffe gefordert; und indem die Säulen, welche die Mauer des erhöhten Mittelschiffs zu tragen hatten, zu diesem Behufe durch Gewölbebogen verbunden wurden, erhielten sie die Gestalt von Arkaden, und zugleich wurde dadurch wie durch den sogenannten Triumphbogen das architektonisch bedeutsame Element des Gewölbebogens in das Ganze des Bauwerks eingeführt. Die Decke des Langhauses blieb indeß in der Regel flach (ungewölbt). Mit der allmäligen Durchführung dieser Aenderungen war die Basilika und damit der Eine altchristliche Baustil vollendet. S. Paolo fuori le mura in Rom, 384 begonnen, zu Anfang des fünften Jahrhunderts vollendet (1823 leider abgebrannt und schlecht restaurirt), ist ein Hauptbeispiel des Basilikenstils.

Gleichzeitig mit ihm entwickelte sich, und zwar nicht bloß im Orient, sondern auch im Occident, der byzantinische oder Kuppelbaustil (er führt den Namen des byzantinischen nur darum, weil er im oströmischen Kaiserreiche vorzugsweise angewendet ward und seine höhere künstlerische Ausbildung fand). Sein Kern und Keim sind die sogenannten Baptisterien, d. h. die Badehäuser, die in der Regel an den vier Ecken der weitläuftigen altrömischen Thermenbauten angebracht waren, kreisrunde, auf Säulen gestellte, mit einer flachen Kuppel überwölbte Gebäude, in der Mitte ein Bassin zum Baden, an den Seiten Plätze und Sitze zum Aus- und Ankleiden. Diese Baptisterien wurden unmittelbar zu christlichen Taufkapellen eingerichtet; selbst der Name ward beibehalten. Für Kirchen waren sie zu klein. Man erweiterte sie daher, indem man nicht nur den Kuppelraum vergrößerte, sondern auch in ihn verschiedene Halbkuppeln und unter diesen eine Altarnische mit Vorraum einmünden ließ, und an ihn noch Seitenräume (Seitenschiffe) und eine Vorhalle anfügte oder um ihn einen Umgang herumzog. Diese ebenfalls überwölbten Nebenräume waren niedriger als der Mittelraum unter der Kuppel, und über ihnen wurden daher in der Regel noch Logen angebracht, die sich in den Mittelraum öffneten und meist für die Frauen bestimmt waren. Mit diesen Erweiterungen und Zusätzen war wiederum das antik-römische Baptisterium in eine christliche Kirche verwandelt. Später wurden neben der Hauptkuppel, die stets das Centrum des Ganzen bildet, häufig noch an den vier Ecken kleinere und niedrigere Nebenkuppeln hergestellt. — Die berühmte Sophienkirche in Konstantinopel, von Kaiser Justinian (530—37) erbaut, ist eines der ältesten und vornehmsten Beispiele dieses byzantinischen, Kuppel- oder Centralbaustils. Fast gleichzeitig mit ihr entstand die Kirche S. Vitale zu Ravenna (das Vorbild des von Karl dem Großen erbauten Münsters zu Aachen), viel früher schon S. Lorenzo zu Mailand, — Hauptbeispiele des Stils im Occident.

Beide Stile tragen im Allgemeinen denselben Charakter. Sie zeigen einerseits noch die Abhängigkeit der christlichen Kunstübung von der antiken Bauweise und deren Formen, andrerseits — besonders in der Aufnahme und Anwendung des Gewölbebogens — das Streben des christlichen Geistes, in den antiken Bauformen mittelst einer eigenthümlichen Verwendung derselben christliche Ideen und christlichen Sinn zum Ausdruck zu bringen. Insbesondere deutet der byzantinische Stil durch die Herumordnung aller Theile um Einen Mittelpunkt und durch die über diesem Punkte sich erhebende, Alles überragende Hauptkuppel bestimmt und klar auf den Monotheismus des Christenthums gegenüber der heidnischen Vielgötterei, auf die Einheit und zugleich auf die Erhabenheit Gottes über der Welt hin. Und dieselbe Einheit und Erhabenheit drückt, wenn auch in schwächerer Weise, der Basilikenbau aus durch die Bezeichnung des Altarraums als des Aug- und Zielpunkts, auf den die übrigen Theile des Baus gleichsam hinweisen und hinstreben, und durch die Erhöhung der Altarnische und die Einführung des Triumphbogens, zumal wenn man hinzunimmt, daß oben an der Halbkuppel der Altarnische stets die Gestalt des Erlösers als Königs und Richters der Welt thronte. Im Ganzen indeß, in der Komposition und Gliederung, zeigen beide Bauweisen eine mehr mechanische äußerliche als organische innere Verknüpfung der Theile und reflektiren damit ihrerseits jene Verschmelzung disparater Elemente, jene ebenfalls mehr mechanische als organische Verbindung des neuen christlichen Inhalts mit den Formen einer alten absterbenden Bildung, welche die Signatur des ganzen Zeitalters in religiöser und kirchlicher, wie in jeder andern Beziehung bildet. Der Unterschied ist nur, daß im Occident der einfachere Basilikenstil, im Orient der prächtigere Kuppelbaustil das Uebergewicht gewann, d. h. daß dort das Christenthum mit der griechisch-römischen, hier dagegen mit der griechisch-orientalischen Bildung eine Einigung einging oder einzugehen versuchte. —

Allein eine Einigung so disparater Elemente war unhaltbar, weil innerlich unmöglich. Im Occident begann daher bereits mit dem achten Jahrhundert die Zersetzung derselben; das neunte und zehnte Jahrhundert vollendete sie. Um dieselbe Zeit gerieth das byzantinische Reich in Verfall, und das Scheinleben, das es bis ins 15. Jahrhundert fortführte, war nur ein Prozeß langsamen Absterbens und allmäliger Verknöcherung. Ihm war nicht zu helfen, weil der griechisch-orientalische Geist für sich allein, ohne Beihülfe neuer frischer Kräfte, einer Regeneration durch das Christenthum nicht fähig war. Hier erstarrt daher auch die Kunst zu einer geistlosen, handwerksmäßigen, die alten Typen und Formen nur immer schlechter und schlechter wiederholenden Technik, und macht sich seit dem eilften Jahrhundert nur noch durch die Einflüsse geltend, die sie in formeller Beziehung auf die Entwickelung der occidentalischen Kunst ausübt. Im Occident dagegen war jener allgemeine, religiöse und sittliche, kirchliche und politische, wissenschaftliche und künstlerische Verfall, der mit der Auflösung der fränkischen Monarchie auch hier, besonders in Italien hervortrat, im Grunde nur der Ausdruck der Auflösung des Alten, der inneren Gährung, die jeder großen Neuschöpfung vorauszugehen pflegt, — eine Folge des Gährungs-, aber auch Entwickelungsprozesses, durch welchen die neuen frischen Kräfte der ger-

manischen und romanischen Nationen sich von der antiken Bildung emanzipirten, die nicht mehr bloß äußere, sondern auch innere geistige Herrschaft über das alte Römerreich sich errangen und damit die italienische, griechisch-römische Form des Christenthums zerbrachen oder doch wesentlich umgestalteten. Dazu waren sie im Verlauf der ersten altchristlichen Periode allgemach erstarkt: eben an dem Christenthum und an der antiken Bildung selbst waren sie so weit herangereift, um aus dem Geiste des Christenthums heraus ein neues Leben in Kirche und Staat, Wissenschaft und Kunst zu beginnen und in neuen Formen nach allen Seiten hin auszuprägen. Der Zeitpunkt, in welchem sie zu dieser Selbständigkeit sich erhoben, ist historisch der Beginn des Mittelalters, der zweiten Periode der christlichen Kunstgeschichte.

Im Gegensatz zur altchristlichen Periode und jener Verschmelzung des Christenthums mit der römisch-griechischen Nationalbildung beruht das charakteristische Gepräge des Mittelalters auf der innigen Einigung des Christenthums mit der Nationaleigenthümlichkeit der germanischen und romanischen Völker, — einer Einigung, in welcher zwar das Christenthum diese Völker erst zu sich heranbildete, doch aber auch von ihnen eigenthümlich geformt, aufgefaßt und dargestellt ward. Zu dem Ganzen, das daraus entstand, lieferte die germanische Nationalität jenes mystische, phantastische, spiritualistisch-idealistische Element, das einen Grundzug des Mittelalters bildet. Die romanischen Nationen dagegen, deren Repräsentant das französische Volk ist, trugen jene rasche, praktische, jede neue Idee unmittelbar zur Ausführung bringende Thatkraft und jenen feinen Sinn für Zierlichkeit und Eleganz der Form hinzu, wodurch noch heutzutage die französische Nation sich auszeichnet. Aus der Mischung dieser Elemente gingen nicht nur die eigenthümlichen Sitten und Institutionen, die Neugestaltung des Mönchswesens, das Ritterthum, der Feudalstaat, das Städtewesen und Bürgerthum, die ganze Lebens- und Geistesbildung des Mittelalters, sondern namentlich auch das spezifisch-katholische Kirchenthum hervor, das Gregor VII. erst aufrichtete und das wesentlich in dem Streben aufging, den substantiellen Inhalt des Christenthums in und an der Kirche selbst, in Kultus und Verfassung, in Werk, Wort und Lebensführung, zu äußerer gegenständlicher Anschauung zu bringen und so das Reich Gottes, sein Recht und seine Gewalt in sich zu repräsentiren, — kurz die unsichtbare Kirche ganz und gar zu einer sichtbaren zu machen. — Daneben machte sich aber ebenso entschieden noch die ganze ungebrochene Naturkraft der germanischen und romanischen Völker geltend und bildete den andern negativen Pol des mittelalterlichen Lebens und Geistes. Daher einerseits jene jugendliche Begeisterung, jener transscendente Idealismus des Mittelalters, der doch zugleich praktisch auf die Verwirklichung seines Ideals, auf die äußerliche Herstellung des Reiches Gottes auf Erden ausging; daher andrerseits jener naturwüchsige Realismus, getragen von der jugendlichen Sinnlichkeit, dem Freiheitsdrange und der Lebensenergie der frischen, noch ungebrochenen Volkskraft; dort Gemüthstiefe, zarte Sinnigkeit und Ideenreichthum, hier ein derber Humor und phantastische Ungebundenheit in sittlicher wie in sozialer Beziehung; dort kühner Aufschwung zu den Höhen des Ideals, hier Neigung zu gemeiner Sinnenlust, Roheit und Gewaltthat. —

Diesen Geist des Mittelalters, namentlich das Wesen des spezifisch katholischen Kirchenthums, spiegelt wiederum in allen seinen Phasen die Kunst getreulich ab, namentlich in den beiden nach einander zur Herrschaft gelangten Baustilen. Der erste derselben, der sogenannte romanische Stil, der mit dem eilften Jahrhundert sich zu entwickeln beginnt, schließt sich zwar unmittelbar an den altchristlichen Basilikenbau an und bildet sich nur allmälig aus den altchristlichen, ursprünglich antik-römischen Kunstformen heraus. Zugleich aber behauptet er eine selbständige Bedeutung, indem er die antiken Kunstformen nicht bloß äußerlich aufnahm oder nur neu kombinirte, sondern sie frei reproduzirte und dabei so weit umbildete, daß sie ein neues Leben gewannen, sich zu einem neuen organischen Ganzen verbinden ließen und die christlichen Ideen kunstgerechter, klarer und bestimmter auszudrücken vermochten. Der romanische Stil — der eben von dieser Ver- und Umschmelzung ursprünglich römischer Formen, von diesem seinem Ursprunge in Analogie mit der Entstehung der romanischen Sprachen seinen Namen hat — behält die Anordnung und Gliederung der alten Basilika bei. Auch die Altarnische nimmt er auf; aber zugleich erhöht er den Chor um eine bedeutende Anzahl von Stufen, so daß unter ihm Raum bleibt für die Ausbildung der sogenannten Krypta (die auch bereits im Basilikenstil vorkommt) zu einer kleinen unterirdischen Kirche; und noch bedeutender erweitert er den Chorraum, indem er meist das ganze Querschiff zu ihm hinzunimmt. Dadurch wird der Chor erst zum „hohen" Chor, zu einem in sich abgeschlossenen, vom Langhause und der in ihm versammelten Gemeinde bestimmt geschiedenen Sanktuarium. Den Triumphbogen der Basilika verwandelt der romanische Stil in eine kleine, nur wenig hervorragende Kuppel, die über dem Kreuzungsquadrat des Lang- und Querschiffs später wenigstens meist sich erhebt. Mit dieser Umwandlung hängt die Hauptveränderung des ganzen Baues unmittelbar zusammen und diese bestand darin, daß, später allgemein, an die Stelle der flachen Decke des Langhauses der Gewölbebogen trat und zum konstruktiven Bauprinzipe des Ganzen erhoben ward. Dadurch erst ward das Langhaus mit dem Chorbau und dessen Wölbungen in eine organische, kunstgerechte Verbindung gesetzt. Zugleich wurden die Säulen der Basilika, die zu der schweren Mauermasse des erhöhten Mittelschiffs über ihnen in offenbarem Misverhältniß standen, zu starken, immer reicher gegliederten Pfeilern umgebildet. Die Wölbung aber, welche auf diesen Pfeilern ruhte, war nicht das antike (altchristliche) Tonnengewölbe, sondern das rundbogige (romanische) Kreuzgewölbe, das mit seinen Gurtbögen und den sie tragenden Halbsäulen vor jenem den großen Vorzug einer inneren Gliederung und Bewegung hat. Dem entsprechend wurden auch die kleinen Fenster und die niedrigen Portale, die mit ihren Säulchen, Statuen und Reliefs den Hauptschmuck des Aeußern bildeten, im Rundbogen überwölbt. Die Glockenthürme endlich, die der Basilikenstil neben die Kirche, abgesondert von ihr, zu stellen pflegte, wurden mit dem Ganzen vereinigt und bildeten den Haupttheil der Façade, — wodurch diese erst ihre Bedeutung erhielt — oder wurden auch wohl zwischen der Chornische und den Flügeln des Querschiffs angebracht, um auch äußerlich das Centrum des Chors als den Mittelpunkt und Haupttheil des Ganzen zu bezeichnen. — Eines der schönsten Bauwerke romanischen Stils in

Deutschland ist der Dom zu Speyer (1030 gegründet und nach Hübsch bereits auf Gewölbebau angelegt).

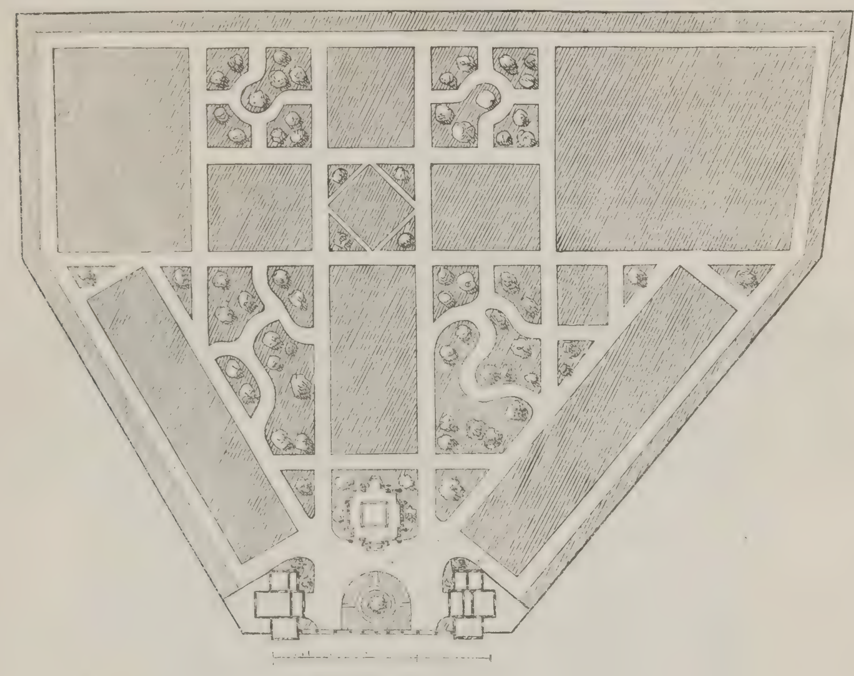
In diesem ausgebildet romanischen Baue finden wir wiederum ein getreues Abbild des Geistes und Charakters der Kirche in der ersten Hälfte des Mittelalters. Zunächst kommt in ihm die vertikale, der christlichen Kunst schon durch die Ueberweltlichkeit Gottes vorgezeichnete Richtung, dadurch, daß sie hier als lebendige Bewegung nach oben erscheint, zu klarerer und entschiedenerer Geltung als im Basiliken- und byzantinischen Stile. Die Kuppel bildet als Symbol des Himmelsgewölbes den Höhepunkt der aufstrebenden Bewegung im Innern. Am Aeußern erscheint sie durch die Thürme repräsentirt. Die Solidität und Massenhaftigkeit des ganzen Baues, die in den ältern Werken an Schwerfälligkeit gränzt, versinnlicht die unerschütterliche Festigkeit, die unvergängliche göttliche Gründung der christlichen Kirche; aber auch das Stabilitätsprinzip, die Beharrlichkeit und Starrheit des spezifisch katholischen Kirchenwesens, und nebenbei jenen Mangel an Gewandtheit und feinerer Bildung, jenen Zug naturwüchsiger Roheit und Plumpheit, der in der ersten Hälfte des Mittelalters noch vorherrschte. Die Abgeschlossenheit des ganzen Baues in sich, die am Aeußern in den niedrigen Portalen und kleinen Fenstern, den festen massiven, wie zum Schutz des Innern rund herum aufgestellten Thürmen, den starken, mächtigen, jede Berührung mit der Außenwelt gleichsam abwehrenden Umfassungsmauern hervortritt, und andrerseits die Trennung des hohen Chors vom Langhause, die das Innere charakterisirt, bezeichnen den christlichen Gegensatz von Reich Gottes und Reich der Welt, aber auch jene mönchische Abkehr des religiösen Geistes von der Welt, jene Scheidung der Kirche vom Staate und Volke, jene hierarchische Erhebung des Priesterthums über das Laienthum, die mit der Einführung des allgemeinen Cölibats in der katholischen Kirche herrschend wurde und dem Prinzipe derselben auch vollkommen angemessen war, so lange sie in sich selbst die Neigung zu weltlicher Pracht und Herrlichkeit (der sie später verfiel) nicht zur Herrschaft kommen ließ. Allein selbst dieser Neigung, die doch im Stillen bereits vorhanden war, weil sie im Prinzipe der Hierarchie liegt, weiß der romanische Kirchenbau einen Ausdruck zu leihen. Sie findet sich angedeutet in der großen Menge von Malereien, welche in den reicheren Kirchen oft alle Haupttheile des Baus, Chor und Langhaus, bedeckten und, oft auf Goldgrund gemalt, das ganze Innere in blendende Pracht und Glanz kleideten. So vereinigt der Stil abbildlich in sich die beiden anscheinend widersprechenden Grundelemente des Katholizismus, das Streben, die Kirche als ein aller Weltlichkeit unnahbares Heiligthum, als ein neues Zion, eine Burg Gottes, die wohl einladet, aber zugleich abwehrt und ausschließt, hinzustellen, und das damit Hand in Hand gehende Gelüste, von dieser Burg aus die Welt mit ihrer Herrlichkeit zu beherrschen.

(Schluß folgt.)

Die protestantische Friedhofskapelle in Wien.

Von Theophilus Hansen.

In Folge des zwischen Oesterreich und dem Papst im Jahre 1855 abgeschlossenen Konkordates durften die Leichen verstorbener Protestanten in den österreichischen Staaten nicht mehr wie bisher auf den allgemeinen Friedhöfen begraben werden, und es wurde den Gemeinden der lutherischen und helvetischen Konfession die Verpflichtung auferlegt bis zum Ablauf des Jahres 1859 eigene Friedhöfe angelegt zu haben. Man kaufte zu diesem Behuf von dem Magistrat Wiens für die in der Hauptstadt wohnenden Protestanten ein Grundstück von der Matzleinsdorfer Linie und es wurde von den dortigen beiden protestantischen



Situationsplan.

Gemeinden eine Kommission in der Absicht niedergesetzt, für die Beischaffung eines zweckmäßigen Planes zur Anlage eines Friedhofes und dessen Ausführung Sorge zu tragen. Um die pekuniären Mittel dazu aufzubringen, wurden freiwillige Beiträge gesammelt, die in so reichlichem Maaße eingingen, daß man die beabsichtigte Anlage mit Energie in Angriff nehmen konnte. Eine Aufforderung an mehrere Architekten Wiens zur Einlieferung von Plänen hatte die Folge, daß der von dem Architekten Theophilus Hansen ausgearbeitete Entwurf angenommen und für die Ausführung bestimmt wurde, da man fand, daß derselbe neben einer malerischen Gruppirung des Ganzen diejenigen Bedingungen der Zweckmäßigkeit in sich vereinigte, die man auf den allgemeinen Friedhöfen bisher vermißte, welche ohne allen Plan angelegt sind und wo die

Placirung der Gräber dem Todtengräber gänzlich überlassen war, der den nächst seinem Hause gelegenen Theil nach seinem Belieben verwendete, was beim Eingang in den Friedhof einen sehr unangenehmen Eindruck macht, der noch durch die Charakterlosigkeit des Todtengräbergebäudes, in welchem sich sehr häufig eine Kapelle zur Einsegnung der Leichen befindet, erhöht wird.

Die Anlage des neuen Friedhofes ist aus dem beiliegenden Plan ersichtlich. Rechts beim Eingang durch das Eisengitter liegt das Wohnhaus des Todtengräbers und ihm gegenüber an der linken Seite ein ganz ähnliches Gebäude für Aufbewahrung der noch nicht begrabenen Leichen und zur Unterbringung der Leichenwagen. Hinter diesen Gebäuden, vor denen der freie Platz als Garten angelegt wurde, befinden sich kleine Höfe. Die Kapelle erhebt sich in der Achse der ganzen Anlage rückwärts von den Eingangsgebäuden, so daß der eigentliche Friedhof erst hinter dieser Kapelle beginnt und der Todtengräber gewissermaßen außerhalb des Friedhofes wohnt.

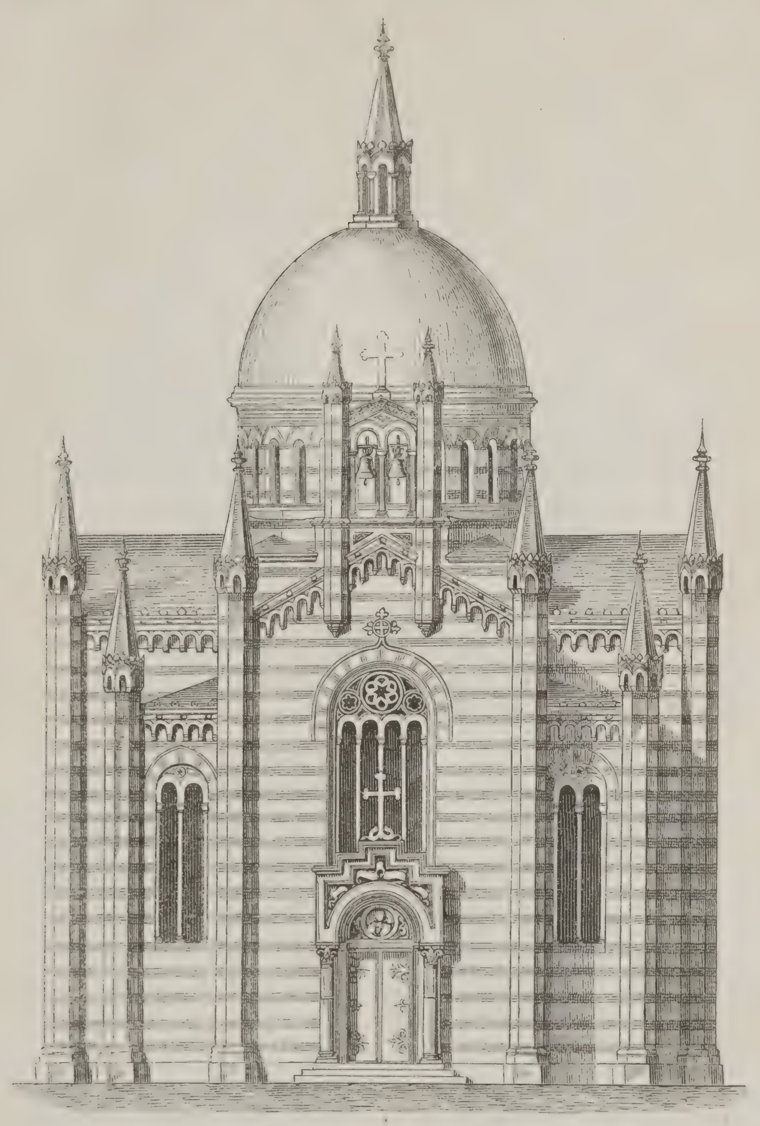


Hauptansicht der Kapelle nebst den beiden Seitenwohnungen.

Die Baulichkeiten des Friedhofes sind aus rothen und gelben gebrannten Ziegeln im Rundbogenstil, die Kapelle aber im byzantinischen Stil ausgeführt, wie schon zur Genüge aus dem Grundriß des Centralbaues hervorgeht. Bei der Anordnung dieses Gebäudes wurde besonders das Prinzip der Wahrheit festgehalten, indem sich jede Form aus dem Innern nach Außen entwickelt und so jede Dekoration des letzteren motivirt ist. Der innere Raum, in welchem 300 Personen Platz finden, bildet ein Quadrat mit acht Wiener Klafter langen Seiten, über dem sich die von vier Säulen getragene Kuppel erhebt. Die Apsis für den Altar ist innerhalb nach einem Halbkreise, außerhalb nach einem halben Sechseck konstruirt. Die Höhe vom Fußboden bis zur Pyramidenspitze der Kuppel beträgt 13 Wiener Klafter. Die innere Galerie über dem Eingange ist für eine kleine Orgel und für den Sängerchor bestimmt und wurde von weichem Holze ausgeführt, das ebenso wie die gepolsterten Bänke für 60 Personen mit Firniß überzogen ist. Auf dem mit schwarzem silbergestickten Sammet überzogenen Altar steht ein bronzener Christus am Kreuze und daneben zwei bronzene Leuchter,

welche Gegenstände entfernt werden, wenn Verstorbene helvetischer Konfession beerdigt werden.

Das Mauerwerk der Kapelle ist wie bereits erwähnt von Ziegeln, der Sockel aber, das Portal und sämmtliche Fenstereinfassungen mit den Säulen sind von Sandstein hergestellt. Aus Terrakotta der Fabrik von Herrn Drasche in



Vordere Ansicht der Kapelle.

Ingersdorf besteht das Hauptgesims und die betrönenden Pyramiden der zwölf achteckigen Eckpfeiler. Das Freskobild, darstellend den Engel auf dem Grabe Christi sitzend, mit dem auf goldenem Grunde gemalten Spruch: „Er ist nicht hier, er ist auferstanden,“ ist von Professor Rahl ausgeführt und von demselben der Gemeinde als Geschenk dargeboten worden.

Die ganze Anlage des Friedhofes erforderte einen Kostenaufwand von 90,000 fl., wovon 34,000 fl. auf die Kapelle entfallen.

Die Einweihung des Friedhofs ist am 7. April 1858, diejenige der Kapelle am 27. September 1860 durch die beiden Superintendenten und Konsistorialräthe, Pauer der augsburgischen, Franz der helvetischen Konfession erfolgt. Zum ersten Mal ertönten über die Kaiserstadt hin die Glocken des reformatorischen Bekenntnisses und Unzählige, nicht blos aus den Genossen der beiden evangelischen Gemeinden, strömten zusammen. In der Kapelle selbst konnten während des Weiheaktes nur geladene Gäste Raum finden. Das imposante Gebäude kündigt in der Nähe eines der Wiener Bahnhöfe die nach langen Kämpfen und unter schweren Sorgen, welche das Konkordat den Bekennern des evangelischen Christenthums einflößt, soweit errungene Parität ihrer öffentlichen Glaubensübung an, so schmerzlich Vielen der Anlaß fallen wird, der die Christen des einen Bekenntnisses bis hinter die Grenzen dieses Lebens hinaus von denen des andern scheidet. Möge, wie die schöne Kuppel der Friedhofskapelle, so das Glaubensleben der evangelischen Gemeinden Wiens vorleuchtend, anziehend und zusammenhaltend für den Fortbestand und das Wachsthum einer lebendigen Christlichkeit und eines treuen Bekenntnisstandes unter den zerstreuten Glaubensgenossen der österreichischen Staaten sein.

Statistik des evangelischen Kirchenbaues.

In dem Jahre 1859 sind laut amtlicher Erhebungen im evangelischen Deutschland folgende neuerbaute oder völlig umgebaute Kirchen eingeweibt und dem kirchlichen Gebrauch übergeben worden:

1. in Preußen:

in der Provinz Brandenburg:

die Kirchen in Pankow bei Berlin; in Simonsdorf; Neu-Gurkowschbruch und Warnitz, diese in der Neumark; in Nieder Jehsar und Petersdorf bei Frankfurt an der Oder; in Pommerzig bei Crossen; St. Johannis-Evangelistä-Kapelle, und Kapelle des Siechenhauses Bethesda in Berlin 7

in der Provinz Pommern:

die Kirchen in Tantow, Synode Penkun; in Colzow und Wollin, Synode Wollin; in Redel, Synode Schievelbein; in Neuenkirchen, Synode Anclam; Tarenen, Synode Neustettin; Schmenzin, Synode Belgard; Crussow, Synode Werben; Kapelle in Batthinsthau, Synode Penkun; Begräbnißkapelle in Wieck, bei Greifswald 9

in der Provinz Schlesien:

die Kirche in Weigwitz, Diöcese Ohlau; in Bienowitz, Diöc. Liegnitz; in Rohnau, Diöc. Landshut; in Niebusch, Diöc. Freistadt; Begräbnißkapelle in Brunzelwaide, ders. Diöc. 5

in der Provinz Sachsen:

die Kirchen in Stegelitz, Ephorie Tangermünde und Augsdorf, Ephorie Mansfeld 2

in der Provinz Posen:

Die neugegründeten Stadtkirchen in Clecko, Kupnitz und Polajewo, Regierungsbezirks Bromberg 3

in der Provinz Westphalen:

neue Kirchen in der Stadt Berleburg, in Eiesfeld, Synode Wittgenstein, und in Lüdinghausen (letztere erbaut vom Baron von Bodelschwingh auf Sandfort) 3

in der Rheinprovinz:
die abgebrannte und neu aufgebaute Kirche in Vörde bei Duisburg . . . 1

in der Provinz Preußen:
die neuen Kirchen zu Kowalewo, Superintendentur Thorn; Rahmel, Sup. Neustadt-Carthaus, und Sampohl, Sup. Conitz; ferner die erneuerte ältere Kirche zu Vandsburg, Sup. Conitz 3

2. in Sachsen:

neue Kirchen zu Schöneck, Ephorie Oelsnitz; Ganzig, Eph. Oschatz; Callenberg, Eph. Waldenburg; Sommerfeld, Filial von Panitzsch, Eph. Leipzig II., und in Linz, Eph. Großenhain; umgebaute Kirchen zu Dröpa, Filial von Bösenbrunn, Eph. Oelsnitz; Neusalza, Eph. Bischofswerda; Breitenbrunn, Eph. Schneeberg; Langenleubau Oberhain, Eph. Penig; Sörnewitz, Eph. Oschatz; Lampersdorf, Filial von Collin ders. Eph.; Oberelsdorf, Filial von Obergräfenhain, Eph. Rochlitz; Eyla, Eph. Borna; Irfersgrün, Eph. Auerbach; Bauerhain, Eph. Werdau; Weißenberg und Wehrsdorf, Eph. Oberlausitz 17

3. in Bayern:

diesseits des Rheins die neue Kirche zu Passau; in Rheinbayern: die neue Kirche zu St. Ingbert (durch die Gustav-Adolph-Vereine) 2

4. in Hannover:

die neuen Kirchen zu Meine, Fürstenthums Lüneburg Superintendentur Gifhorn; Meyenburg, Herzogthums Bremen, Sup. Osterholz; Hilter in der ersten Sup. des Fürstenthums Osnabrück; Baccum, Niedergrafschaft und Sup. Lingen; Kapelle zu Kuventhal, Fürstenthums Grubenhagen, Sup. Einbeck 5

5. in Württemberg:

neue Kirche in dem neugegründeten Pfarrsystem Althütte, Diöc. Backnang, Gen.-Sup. Heilbronn; neue Kirche zu Oberberken, Filial von Adelberg, Diöc. Schorndorf, Gen.-Sup. Hall; umgebaute Kirchen zu Hausen an der Fils und zu Sontbergen, Diöc. Geislingen, Gen.-Sup. Ulm; zu Kannstatt, Stadtkirche, Gen.-Sup. Ludwigsburg; Brittheim, Diöc. Sulz, Gen.-Sup. Reutlingen; Stadtkirche zu Bopfingen, (S. Blasii), Diöc. Aalen, Gen.-Sup. Hall . . 7

6. in Baden:

neue Kirchen zu Oeschelbronn, Diöc. Pforzheim; Bettingen, Diöc. Wertheim; Blankenloch, Landdiöc. Carlsruhe; und Münzesheim, Diöc. Bretten; umgebaute Kirchen zu Neckargerach und Guttenbach, Diöc. Mosbach 6

7. in Oesterreich:

neue Kirchen zu Thening in Oberösterreich und zu Sirnitz, Filial von Gersau in Kärnthen; neuhergestellte Kapelle zu Bruck an der Muhr 3

8. in Kurhessen:

im Konsistorialbezirk Kassel: die neuen Kirchen zu Oberngeis und Schwarzenhasel; im Konsistorialbezirk Oberhessen: die wiederhergestellte Kirche zu Kloster Haina (Verpflegungsanstalt für unheilbare Irre männlichen Geschlechts 3

9. im Großherzogthum Hessen:

die neu hergestellten Kirchen zu Brensbach im Odenwald, Diöc. Reinheim; zu Bingenheim, Diöc. Nidda, und zu Kirtorf, Diöc. Kirtorf 3

10. in Nassau:

der neue Betsaal in Schlangenbad, Parochie Bärstadt, Diöc. Langenschwalbach . 1

11. in Mecklenburg Schwerin:

die neuen Kirchen zu Schlieffenburg, Sup. Güstrow und Langen Brütz, Sup. Schwerin; und die umgebaute Kirche zu Raduhn, Sup. Parchim 3

12. in Mecklenburg-Strelitz:

die neue Schloßkirche zu Neustrelitz . . 1

13. in Sachsen-Meiningen:

die neue Kirche zu Neustadt am Rennstieg, Eph. Eisfeld 1

14. in Hamburg:

die neue Anschariuskapelle 1

Summa: 82

Statistik der Verbreitung des christlichen Kunstblattes für 1860.

Indem wir, wie in Nro. 1, S. 15 des vorigen Jahrgangs, eine Ueberschau der Länder und Städte, in welchen unser Blatt Aufnahme gefunden hat, und die Anzahl der Bestellungen, welche von dort gemacht worden sind, veröffentlichen, können wir im Interesse des Gedeihens unserer Unternehmung nur bedauern, daß der Abnehmer seit dem Januar 1860 um 98 weniger geworden sind, und daß diese Abnahme vornehmlich in Preußen eingetreten ist, während in Bayern sich ein erfreulicher Aufschwung des Antheiles ergiebt. Mögen unsere Freunde die Verbreitung des christlichen Kunstblatts freundlichst fördern und möge namentlich in Rheinland und Westphalen an der Grenze, wo der Kirchentag von 1860 ihm so warme Anerkennung gezollt hat, die auffallende Verminderung sich wieder zur Vermehrung wenden.

Land		
Anhalt-Bernburg		1
Anhalt-Dessau-Köthen		3
Baden		18
Bayern		99
Braunschweig		20
Bremen		11
Frankfurt a. M.		28
Hamburg		26
Hannover		63
Hessen, Großherzogthum		23
Hessen, Kurfürstenthum		14
Hessen-Homburg		3
Holstein		12
Lübeck		8
Mecklenburg-Schwerin		19
Mecklenburg-Strelitz		3
Nassau		5
Oldenburg		10
Oesterreich:		
Triest		1
Ungarn		4
Wien		6
Salzburg		1
Preußen:		
Provinz Brandenburg	367	
„ Pommern	24	
„ Posen	1	
„ Preußen	19	
Rheinprovinz	44	
Prov. Sachsen	47	
„ Schlesien	27	
„ Westphalen	9	
		538
		916

Land	
Uebertrag:	916
Reuß	3
Sachsen	113
Sachsen-Altenburg	7
Sachsen-Coburg-Gotha	6
Sachsen-Meiningen-Hildburghausen	1
Sachsen-Weimar-Eisenach	2
Schaumburg-Lippe	1
Schwarzburg-Rudolstadt	4
Schwarzburg-Sondershausen	4
Württemberg	201
Belgien	2
Dänemark:	
Schleswig	1
Dänemark	3
Frankreich	10
Großbritannien	4
Kirchenstaat	2
Niederlande	6
Rußland	17
Schweden und Norwegen	4
Schweiz	39
Amerika	2
Summa:	1348

Verantwortliche Redaction und Verlag von **Ebner & Seubert** in Stuttgart.
Schnellpressendruck der **J. G. Sprandel'**schen Buchdruckerei daselbst.

Christliches Kunstblatt

für Kirche, Schule und Haus.

1. Februar 1861. Nro. 3 u. 4.



Herausgegeben unter Leitung von

C. Grüneisen, K. Schnaase und J. Schnorr von Carolsfeld.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 2 fl. oder 1 Thlr. 6 Sgr. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Die christliche Kunst als Vertreterin der Einheit der Kirche.

Vortrag gehalten im evangelischen Unionsverein zu Halle am 9. Oktober 1860 von H. Ulrici.

(Schluß.)

Der romanische Baustil verbreitete sich über alle Länder der Christenheit (mit Ausnahme des oströmischen Kaiserreichs, wo der ihm am nächsten verwandte byzantinische Stil herrschend blieb), — ein sicheres Zeichen von der Einheit des Strebens, des Geistes und Charakters in den verschiedenen Ländern und

Nationen. Erst zu Ende des zwölften Jahrhunderts verkündet das Hervortreten des gothischen Stils, daß neue Richtungen und Tendenzen, wenn nicht die Kirche im engern Sinne, doch die Christenheit ergriffen hatten. Der gothische Stil bildet in vieler Beziehung den geraden Gegensatz gegen den romanischen. Zunächst spricht sich in ihm erst die volle Eigenthümlichkeit und Selbständigkeit der mittelalterlichen Kunst und Bildung aus. Er bricht entschieden mit der altchristlichen Ueberlieferung; jede Reminiscenz an die antiken, griechisch-römischen Kunstformen verschwindet. Und die neuen, in freier Thätigkeit selbstgeschaffenen Form- und Ausdrucksweisen tragen ganz das Gepräge jener phantastisch-idealistischen Richtung des germanischen Geistes, jener schwärmerischen Sehnsucht nach dem Reiche Gottes und der Einigung mit Gott, jenes mystischen Zuges, die äußere anscheinend klare Erscheinung nur als die symbolische Hülle eines tief verborgenen Inhalts zu fassen, aber auch jener transscendenten überschwänglichen Phantasie, welche auf der Spitze des sehnsüchtigen Verlangens in die Herrlichkeit des Himmels gleichsam hineinschaut und sie in Darstellungen voll verklärter Heiterkeit abspiegelt, so daß vor dieser himmlischen Lust die weltverachtende Askese zurückweicht und nicht selten sogar dem Uebermuthe des Humors, der Ironie und Satire Platz macht. Neben diesem freien idealen, phantastisch-mystischen Elemente, das den ganzen Bau selbst wie ein Spiel der Phantasie erscheinen läßt, macht sich aber zugleich ein scharfer strenger mathematischer Verstand geltend. Der Spitzbogen, die konstitutive Grundform des Baues, durch die er vorzugsweise seinen eigenthümlichen Charakter erhält, wird mathematisch konstruirt über den Schenkeln des gleichseitigen Dreiecks; die Höhen- und Längenmaaße des Ganzen und der einzelnen Haupttheile, des Chors, des Querschiffs, des Mittel- und der Seitenschiffe &c., bewegen sich in streng mathematischen Proportionen; alle Detailformen und selbst die mannigfaltigen, in reicher Fülle sich ausbreitenden Ornamente, soweit sie nicht in Statuen und Bildwerk bestehen, werden in strenger Symmetrie aus mathematischen Figuren zusammengefügt und wachsen gleichsam aus den Grundformen des Ganzen in strenger Gesetzlichkeit hervor. An diesen Ornamenten bewährt sich zugleich jener feine, den romanischen Nationen eigenthümliche Sinn für Anmuth und Zierlichkeit der Form, für Reichthum und Eleganz des Schmuckwerks, der jetzt zum Gemeingut des Zeitalters ward. Und so spiegelt zuvörderst das Ganze des Baues nicht nur den Geist und Sinn des Mittelalters überhaupt wieder, sondern namentlich auch jene beiden großen, anscheinend so entgegengesetzten Richtungen, die erst um das 13. Jahrhundert bestimmter hervortreten, die sogenannte Scholastik mit ihren scharfen grübelnden Verstandesdistinktionen und ihrem Streben nach begriffsmäßiger Formulirung und Systematisirung des gesammten Glaubensinhalts, und ihr gegenüber die Mystik mit ihrer Tiefe des Gemüths und Fülle der Phantasie, mit ihrem Ringen nach unmittelbarer Gemeinschaft der Seele mit Gott, nach einem völligen Aufgehen und seligen Ruhen in Gott, diese beiden großen, so bestimmt unterschiedenen Richtungen, die im Mittelalter die Verschiedenheit der Konfessionen vertraten, im Grunde aber doch von dem Einen Geiste und Charakter des Ganzen ausgingen und getragen waren.

Was das Einzelne betrifft, so tritt im gothischen Stil zunächst an die Stelle des romanischen Rundbogens der Spitzbogen. Alle innern Räume, alle Fenster und Thüren werden im Spitzbogen überwölbt. Damit erst erscheint die vertikale Richtung des Baues, die aufstrebende Bewegung zum vollen, konstitutiven, das Ganze wie alle einzelnen Theile beherrschenden und bestimmenden Prinzipe des Baues erhoben. Der romanische Rundbogen repräsentirt dieselbe nur in halber, unentschiedener Weise. Denn der Rundbogen strebt zwar nach oben, aber nachdem er die Höhe erreicht, senkt er sich in kontinuirlichem Abfluß wieder nach unten. Der Spitzbogen dagegen schwingt sich nicht nur steiler und energischer zur Höhe auf, sondern als gebrochener, aus zwei Kreissegmenten zusammengesetzter Bogen bildet er eine Spitze, zu welcher die beiden Schenkel hinstreben und welche den Blick in der Höhe festhält. Zugleich werden (wegen seiner größeren Tragkraft) die Gewölbe schlanker und leichter: die Gewölbekappen — nur dünne Füllungen — weichen mehr zurück, die Gurtbögen, Quer- wie Diagonal-Gurtbögen, treten kräftiger hervor. Sie aber ruhen nicht eigentlich auf den Pfeilern, sondern sie steigen aus den Pfeilern empor, ja die Pfeiler entfalten sich gleichsam in die verschiedenen Gurtbögen, die sie tragen. Denn an die Stelle des schweren, massiven romanischen Pfeilers tritt im gothischen Stil der sogenannte Bündelpfeiler. Er aber ist zusammengesetzt aus einer Menge größerer und kleinerer, durch tiefe Hohlkehlen geschiedener Halbsäulen, die aus einer polygonen Base hervorwachsen und oben durch einen leichten Blätterkranz (der das Kapitäl vertritt) zusammengehalten werden. Jenseit desselben geht jede dieser Halbsäulen in einen bestimmten Gurtbogen des Mittelschiffs, der Seitenschiffe und beziehungsweise der Arkaden über; der Pfeiler breitet sich also in das System der Gurtbögen aus und stellt so eine aufstrebende Bewegung dar, die kontinuirlich zu den Spitzen der Gewölbebogen hinaufführt. Am Aeußern erscheint dieselbe Bewegung durch die sogenannten Strebepfeiler repräsentirt, die —bei Kirchen mit niedrigeren Seitenschiffen — über das Dach der letzteren hinaus bis zur Höhe des Mittelschiffs sich erheben und mittelst der sogenannten Strebebögen zugleich die Mauer desselben stärken und stützen. Sie treten an die Stelle der dicken, massenhaften Umfassungsmauer des romanischen Stils. Der gothische Bau bedarf und hat im Grunde gar keine Umfassungsmauer; nur um die Unbilden des nordischen Klima's vom Innern abzuhalten, werden die Oeffnungen zwischen den Strebepfeilern durch eine leichte Füllmauer und durch hohe spitzbogige Fenster mit ihren die horizontale Linie des Dachgesimses durchbrechenden Giebeln geschlossen. Am kühnsten, kräftigsten, entschiedensten aber drücken das Prinzip der aufsteigenden Bewegung die Thürme aus, welche an der Façade sich erheben. Sie bestehen im Grunde nur aus vier mächtigen, immer schlanker und leichter aufsteigenden, in Spitzthürmchen (Fialen) endenden Strebepfeilern, zwischen denen eine bloße Füllmauer eingezogen ist; über ihnen erhebt sich noch ein leichtes, achteckiges, durchbrochenes Obergeschoß, das von den Fialen der Pfeiler umstellt ist und erst die schlanke, hohe, kühnaufschießende, ebenfalls ganz durchbrochene Pyramide trägt, welche das Ganze krönt und in deren höchster Spitze, einer mächtigen, in den Himmel gleichsam hineinwachsenden Kreuzesblume, die rastlos aufstrebende Bewegung ihr Ziel findet. —

Sonach kann man (mit E. Förster) sagen: Im gothischen Kirchenbau — wie ihn namentlich der Kölner Dom, das Muster- und Meisterwerk aller Gothik, darstellt — erscheinen überall Kräfte an der Stelle der rohen Masse, Bewegung und Leben an der Stelle der todten Materie, Geist an der Stelle der unbeseelten Körperlichkeit, und eine gesetzmäßige Durchbildung der Formen zur vollkommensten Harmonie drückt dem Ganzen mehr das Gepräge des Gewordenen, Gewachsenen, als des Gemachten auf. — Diese Vergeistigung des Materiellen gerade innerhalb derjenigen Kunst, die vorzugsweise an die Schwere und Massenhaftigkeit des Irdischen, Stofflichen gebunden zu sein scheint, ist der höchste Triumph des deutschen Genius, der größte Sieg des Christenthums im Gebiete künstlerischer Produktion. Die Idee aber, die dem gothischen Kirchenbau zu Grunde liegt, ist der Kern und Mittelpunkt des christlichen Glaubens und der christlichen Weltanschauung. Wie das Ganze in der aufstrebenden Bewegung aller Theile nur das in den mannigfaltigsten Formen ausgeprägte Abbild ist von der tiefen Sehnsucht der Seele nach jener unmittelbaren Einigung mit Gott, welche von und in Christo als Ziel alles irdischen Daseins hingestellt ist, so ist jedes neue Thürmchen, jeder neue Giebel, der in den Himmel hineinragt, gleichsam ein neues sehnsüchtiges Verlangen, ein neuer brünstiger Wunsch, der aus dem erlösungsbedürftigen Herzen zu seinem Gott sich emporringt. Jeder neue Blüthenbüschel, der aus den Thürmchen und Giebeln hervorwächst, ist ein jubelndes Hallelujah des Preises und Dankes für das, was der Gott der Liebe und Gnade nicht bloß verheißen, sondern auch eben so sehr bereits gewährt hat; und diese Jubeltöne vereinigen sich gleichsam mit den sehnsüchtigen Wünschen und strebenden Gedanken in jener mächtigen Blume, welche, zugleich Kreuz und Blume, zugleich das Ziel der Bewegung und das Weiterstreben symbolisirend, auf den höchsten Spitzen des Baus ihre Blätter zum Himmel emporstreckt. So verbinden sich Glaube und Hoffnung, sehnendes Verlangen und Jubel des Besitzes zu inniger Einheit. Denn der Geist, der die gothischen Dome geschaffen, ist nicht bloße Sehnsucht und Hoffnung, sondern zugleich die festeste Zuversicht, die unerschütterlichste Gewißheit, voll Kraft und Ausdauer, voll Muth und Freudigkeit. Daher jene Klarheit und Helle, die mittelst der großen, zahlreichen Fenster den gothischen Dom durchleuchtet und nur durch die Glasmalereien in ein geheimnißvolles Licht- und Farbenspiel gebrochen wird. Daher neben der Leichtigkeit und Schlankheit, welche das Prinzip der aufsteigenden Bewegung fordert, jene Stärke und Gediegenheit der gothischen Bauwerke, durch welche sie nicht bloß die zerstörende Macht der Zeit, sondern auch Jahrhunderte schmachvoller Vernachläßigung überdauert haben. —

Eben darum, weil der allgemeine Kern und Zielpunkt des christlichen Glaubens gleichsam die Seele des gothischen Stils ist, erhebt er sich zugleich über jenen spezifisch katholischen Charakter, der dem romanischen Stile zu eigen ist. Von allen jenen Zügen, die im romanischen Kirchenbau den Geist des Papstthums und der Hierarchie reflektiren, zeigt er das gerade Gegentheil. In der gothischen Periode baut man keine Krypten mehr, um Exorzismen zu üben und Todtendienste zu feiern. Der hohe Chor, das abgeschlossene Sanktuarium verschwindet; nur um einige wenige Stufen wird der Chor über den Boden des

Langhauses erhöht und steht mit letzterem in offener unmittelbarer Verbindung (erst später zog man wieder sogenannte Lettner als scheidende Brüstungsmauern zwischen Chor und Langhaus). Der gothische Dom ferner verschließt sich nicht in sich; vielmehr indem die hohen Umfassungsmauern wegfallen und an ihre Stelle die Reihe der überall freien Raum zwischen sich lassenden Strebepfeiler tritt, öffnet er sich nach allen Seiten aller Welt, um sie in sich aufzunehmen. Indem er kühn zum Himmel aufstrebt und auf den Himmel hinweist, will er keine irdische Burg Gottes, kein neues irdisches Zion sein, sondern verschmäht mit der Erde alle irdische Macht und Herrschaft. Ja indem er den Spitzbogen, den gebrochenen Kreisbogen, zum Bauprinzip und charakteristischen Kennzeichen macht, gibt er dem sinnigen Beschauer zu verstehen, daß es sich hier nicht um weltliche Macht und Herrschaft, deren Symbol ursprünglich der Rundbogen als römischer Triumphbogen war, handle, sondern im Gegentheil nur durch den Bruch aller irdischen Größe und Herrlichkeit das hohe Ziel erreicht werden könne. Und sicherlich ist es daher kein Zufall, daß in den gothischen Kirchen, von den Steinmetzen im Bildwerk hier und da angebracht, so viele stark satirische Ausfälle gegen Klerus und Hierarchie sich finden. — Dennoch verleugnet auch der gothische Stil keineswegs seinen Ursprung aus dem eigenthümlichen Geiste des Mittelalters. Aber indem er einerseits das Element der mittelalterlichen Mystik in sich aufnimmt und mit einer gewissen Vorliebe zur Geltung bringt, hebt er das allgemeine wahrhaft Christliche, das der Katholizismus noch im Herzen trägt, prinzipiell hervor; andrerseits setzt er an die Stelle des mönchischen, klerikalen, hierarchischen Geistes den freieren, kräftigeren, volksthümlicheren Sinn der geistlichen Ritterorden. Wie er wahrscheinlich seinen ersten Ursprung insofern den Kreuzzügen verdankt, als durch sie eine allgemeinere Bekanntschaft mit den orientalischen Spitzbogenbauten vermittelt ward, so spiegelt sich in ihm dieselbe tiefe Sehnsucht, dieselbe ritterliche Kühnheit, dieselbe religiöse Begeisterung ab, welche durch die Kreuzzüge hervorgerufen und nicht vom Klerus, sondern vom Volke ausgegangen war. Dieser neue, freiere, über jeden Unterschied hinwegsehende, die gesammte Christenheit als Ein Ganzes fassende und gegen die Ungläubigen in Kampf führende Geist hatte, wie alle Klassen der Bevölkerung, so auch den Bürgerstand ergriffen, auf welchen seit dem zwölften Jahrhundert die Führung der kirchlichen Bauten aus den Händen des Klerus übergegangen war. Was Kirche und Geistlichkeit im Festhalten am Hergebrachten vielleicht nicht zugelassen hätten, fand bei ihm eine bereitwillige Aufnahme. Und so erklärt sich denn auch einigermaßen die merkwürdige Thatsache, — die wiederum so deutlich die innere Einheit des religiösen Geistes und Sinnes bekundet, — daß seit dem Ende des 12. und dem Anfang des 13. Jahrhunderts der gothische Stil mit einer Art von innerer Unwiderstehlichkeit die Bauthätigkeit aller Nationen des Abendlandes ergriff und selbst an denjenigen Werken, die ursprünglich im romanischen Stile entworfen und theilweise ausgeführt waren, sich geltend machte. —

Ich eile zum Schluß. Die dritte Periode der christlichen Kunstgeschichte, vom Anfang des 15. bis in die zweite Hälfte des 16. Jahrhunderts, ist kirchenhistorisch das Zeitalter der Reformation, kunstgeschichtlich die höchste Blüthezeit der christlichen Malerei und Skulptur. Sie kündigt sich an durch das

allgemein verbreitete, überall hervortretende Streben, das Einzelne, Individuelle, Persönliche mehr hervorzuheben und zur künstlerischen Geltung zu bringen. Durch dieses Streben scheidet sie sich von der Periode des Mittelalters. Damit hing unmittelbar zusammen, daß man zugleich der Darstellung mehr Naturwahrheit und Naturähnlichkeit zu geben suchte. Während im Mittelalter alle Künste aus dem Ganzen und auf das Ganze hinarbeiteten und daher die Architektur und ein architektonischer Geist und Sinn alle beherrschte, scheiden sich jetzt die einzelnen Künste von einander und verfolgen jede ihre besonderen Bahnen, die aber sämmtlich auf Ein und dasselbe Ziel hingerichtet sind. Dieß Ziel ist nicht mehr ein rein religiöses, kirchliches, wie im Mittelalter, sondern mehr ein künstlerisches. Indem man das Einzelne, Individuelle, Persönliche in naturgemäßer Bildung zu idealer Schönheit auszuprägen, die einzelne Persönlichkeit als den Träger der Idee darzustellen strebte, durchbrach man das Prinzip der Gemeinschaft und Allgemeinheit, das im Wesen der Kirche liegt und das der Katholizismus bis zur völligen Vernichtung aller persönlichen Geltung, aller Freiheit und Selbständigkeit überspannt hatte. Damit brach man indeß noch keineswegs mit dem Christenthum; im Gegentheil, man hielt an der christlichen Weltanschauung und dem christlichen Ideale fest und wollte dasselbe nur in rein künstlerischer, d. h. in individueller, persönlicher Form zur Darstellung bringen. Selbst die Architektur, die im 15. Jahrhundert, und zwar zuerst gerade in Italien, dem Centrum der katholischen Kirche, zu den antiken (römischen) Bauformen und Bauprinzipien zurückgriff und damit den sogenannten Renaissancestil ins Leben rief, ging dabei einerseits nur von dem Streben, das Einzelne mehr geltend zu machen, und andrerseits von der (freilich irrigen) Ansicht aus, daß man dem christlichen Sinne und Ideale künstlerisch besser durch eine angemessene Modifikation der antiken Bauformen genügen könne. — Will man daher den Geist dieser Periode mit Einem Worte bezeichnen, so kann man sagen: es ist der Geist des Christenthums, die christliche Weltanschauung, das christliche Ideal, aber dargestellt in freier, persönlicher, den Gesetzen der Natur wie den Forderungen der Kunst entsprechender Form, — Befreiung der Kunst von der Botmäßigkeit der Kirche, aber freiwillige Hingebung der künstlerischen Thätigkeit an das christliche Ideal. — Eben damit aber spiegelt wiederum die Kunst klar und deutlich den herrschenden Geist des ganzen Zeitalters ab. Denn es war nicht bloß das Zeitalter Luthers und Melanchthons, sondern das Zeitalter der reformatorischen Bestrebungen überhaupt, die seit dem 15. Jahrhundert überall sich regten, wie die Namen eines Huß, Savonarola u. A. beweisen. Und diese Bestrebungen, was wollten sie im Grunde andres, als was Luther wollte und ausführte, — den Glauben als das Lebensprinzip des Christenthums, weil das innere Lebensprinzip jeder gläubigen Seele, gegenüber der katholisch-kirchlichen Aeußerlichkeit und Werkheiligkeit, in seine Rechte wieder einzusetzen, den einzelnen Gläubigen von der angemaßten Mittlerschaft der Kirche zu befreien, das unmittelbare persönliche Verhältniß zwischen ihm und seinem Heiland, dem alleinigen Mittler und Erlöser, wiederherzustellen. Eben damit aber machte die Reformation wie die Kunst das Prinzip der Persönlichkeit geltend; eben damit brach sie wie die Kunst mit dem spezifisch katholischen Kirchenthum. Nicht mehr

die Kirche als bloße äußere Institution, sondern die einzelnen Gläubigen in ihrer Gemeinschaft mit dem Herrn und damit unter einander sollten die Träger des Heiligen, die Verwirklicher des Reiches Gottes sein. Trotz des Kampfes, den die katholische Kirche, d. h. Papst und Klerisei, gegen die reformatorischen Ideen begann, war sie doch selbst innerlich von ihnen affizirt und durchdrungen: das beweist die Kunst in unwiderleglicher Anschaulichkeit.

Aber die reformatorischen Ideen kamen nur zu halber, höchst ungenügender Ausführung. Schon um die Mitte des 16. Jahrhunderts hatte Hader und Zwiespalt die Führer und Vorkämpfer derselben von einander entfremdet; der Strom der reformatorischen Bewegung theilte sich in verschiedene einzelne Kanäle und verlor damit mehr und mehr von seiner ursprünglichen Kraft; die neue religiöse Begeisterung verrauchte im theologischen Kampfe für die sogenannte reine Lehre. Damit wendete sich die protestantische Kirche mehr und mehr vom äußern Leben ab, verzichtete auf alle praktische Thätigkeit zur Umgestaltung der weltlichen Verhältnisse im Sinne der neugewonnenen evangelischen Wahrheit, und vertiefte sich einseitig in die Ausbildung, Feststellung und Systematisirung des Dogma's, mit der die konfessionellen Streitigkeiten nur neue Nahrung erhielten. Diese Abkehr von der Welt und dem praktischen Leben, von Volk und Staat, von Kunst und Wissenschaft, hatte die natürliche Folge, daß die Welt eben ihren Gang ging, d. h. daß sie mehr und mehr verweltlichte, und daß diese seit dem 17. Jahrhundert von katholischen Ländern, namentlich von Frankreich ausgehende Verweltlichung allgemach den ganzen Geist der Zeit ergriff, auch in die protestantischen Lande eindrang und zuletzt Symbole und Kirchenordnungen und Alles, worum der Streit sich drehte, in die theologische Polterkammer warf. Ja vielleicht war jener endlose theologische Hader und Streit, der mit allen Waffen des Zorns und der Erbitterung geführt wurde, selbst schon der Ausdruck einer verborgenen Verweltlichung des Sinnes; jedenfalls war er kein Ausdruck christlichen Geistes, christlicher Liebe und Duldung. —

Diese Verweltlichung, diesen eigentlichen Kern des Zeitgeistes im 17. und 18. Jahrhundert, spiegelt wiederum die Kunst in getreuem Konterfey ab. In den protestantischen Ländern, in Holland, Deutschland, England, verlor sie sich in die sogenannte Kabinetsmalerei und lieferte fast nur Portraits, Landschaften, Genrebilder, Thierstücke u. s. w. Und wie viel man in den katholischen Gegenden auch noch Madonnen, heilige Familien, Auferstehungen und Himmelfahrten malen mochte, — die Madonna war nicht mehr die jungfräuliche Gebärerin des Sohnes Gottes, sondern die Mutter des Menschensohnes, die ideale Hausfrau oder die stolze Königin weniger des Himmels als der Erde: Christus nicht mehr der Fleisch gewordene Logos, sondern im besten Falle der ideale Mensch, oft auch nur ein König von dieser Welt oder gar bloß ein geistlicher Fürst, ein Bischof oder Kardinal, nur ohne den runden Hut, das rothe Gewand und die violetten Strümpfe. Es half auch nichts, daß der Katholizismus auf den mittelalterlichen Grundlagen sich neu organisirte, die Reformation mit Erfolg bekämpfte und die durch diesen Kampf schon erhitzten Gemüther bis zum Fanatismus entflammte. Die allgemeine Aufregung hatte nur den Erfolg, daß der Renaissancestil in jene schwunghafte, pathetische, rauschende und bauschende Darstellungs-

weise mit ihrer theatralischen Gespreiztheit und ihren schwülstigen, alle möglichen Kurven und Schnörkel abspielenden Formen ausartete, welche man den Haarbeutel- oder Rokokostil genannt hat und welche die Bauwerke wie die Skulpturen und Malereien, namentlich die katholischen Heiligenbilder des 17. und 18. Jahrhunderts charakterisirt. Aber der Idealismus des Mittelalters, der die gothischen Dome hervorrief und die Kunst des raphaelischen Zeitalters noch beseelte, war unwiederbringlich dahin: die aufgeregte Phantasie, die Leidenschaft und der Fanatismus versetzten den Geist wohl in eine schwärmerische Ekstase und hoben ihn auf eine gewisse Höhe empor (auf welcher namentlich die spanische Malerei noch wahrhaft Ausgezeichnetes leistete); aber im innersten Wesen war und blieb er weltlich, naturalistisch realistisch. Kurz ob Protestantismus, ob Katholizismus, ob Lutherthum oder Kalvinismus, — es machte keinen Unterschied: in der allgemeinen Verweltlichung zeigte sich wiederum eine Einheit und Uebereinstimmung des Sinnes, die durch alle Länder und Völker der Christenheit hindurchging. —

Lithographie.

Kirchengeräthe. Herausgegeben vom Berliner Verein für religiöse Kunst in der evangelischen Kirche. Berlin 1860.*

Der Vorstand des obengenannten Berliner Vereines machte bei seiner Wirksamkeit sehr bald die Erfahrung, daß die Kirchengeräthe, welche in den Fabriken vorräthig zu finden und sonst gäng und gäbe sind, in ihren willkürlichen, unbestimmten oder schwülstigen Formen der kirchlichen Bestimmung und den Ansprüchen kirchlicher Kunst keineswegs genügten. Er erkannte es für höchst wichtig, gerade bei diesen ersten und nothwendigsten Gegenständen kirchlichen Gebrauches der eingerissenen Formlosigkeit zu steuern und das Auge wieder an Besseres zu gewöhnen, und nahm es daher mit großem Danke an, daß eines seiner Mitglieder, der in unserem Blatte wiederholt genannte Professor Pfannschmidt, ihm in vorkommenden Fällen mit Zeichnungen eigener Erfindung aushalf. Es entstand in dieser Weise eine Reihe solcher Entwürfe, welche zuerst den einzelnen Anfragenden und den Fabriken oder Silberarbeitern mitgetheilt, dann aber, da dies sich auf die Länge unthunlich erwies, lithographirt wurden. Dies ist die Entstehungsgeschichte des vorliegenden Heftes, das nun dazu dienen soll, die schönen und würdigen Zeichnungen in weitern Kreisen zu verbreiten, kirchlichen Bestellern zur Auswahl, dem Gewerbe zu Vorbildern zu dienen.

Es sind im Ganzen sechs Blätter, welche dieses Heft enthält, in größtem Folio, genau den Originalzeichnungen nachgebildet und in Tondruck vorzüg-

* Der Preis des Heftes beträgt im Handel 2 Thlr., für kirchliche Behörden, Geistliche, Schulen u. s. w. bei direkter Beziehung vom Verein (durch die Verlagshandlung von Ernst und Korn in Berlin) 1 Thlr. 15 Sgr. Einzelne Blätter werden nur in dieser Weise und zu dem Preise von 10 Sgr. abgegeben.

züglich ausgeführt. Die beiden ersten enthalten Kannen und zwar dieselben, von denen schon Nro. 24 des Jahrgangs 1859 dieses Blatts kleine Holzschnitte gab. Die eine dieser Kannen ist nur zum Gebrauche beim heil. Abendmahle bestimmt, die andre kann sehr wohl auch als Taufkanne dienen. Zwei folgende Blätter geben zusammen fünf Kelche, vier für den Altardienst, der fünfte mit einem abzuschraubenden, Patene und Oblatendose bildenden Fuße zu Krankenkommunionen. Auf den beiden letzten Blättern sehen wir Altarleuchter, der erste ursprünglich für eine Gebirgsgegend und zur Ausführung in Holz bestimmt, der zweite sehr reich und schön verzierte für Metallarbeit. Der Fuß desselben ruhet auf den Zeichen und trägt die Gestalten der vier Evangelisten und ist deshalb, um vollständige Vorbilder zu geben, von zwei Seiten gezeichnet.

Bei der großen Verschiedenheit der in den einzelnen Gemeinden erforderten Größe der Geräthe oder der zu verwendenden Mittel versteht es sich von selbst, daß die Zeichnungen selten vollständig nachgebildet, sondern mannigfach modificirt werden werden. Die Kannen sind in bedeutenden Dimensionen gezeichnet, so daß sie zwei oder anderthalb Flaschen halten, die Kelche dagegen kleiner, als der Gebrauch größerer Gemeinden sie fordert. Indessen hat es keine Schwierigkeit, jene auch in verhältnißmäßiger Verkleinerung, diese in selbst ziemlich bedeutender Vergrößerung auszuführen. Die Verzierungen sind ziemlich reich und werden die Mittel ärmerer Gemeinden übersteigen; indessen wird es einem geschickten Arbeiter nicht schwer, sie zu vereinfachen. Und selbst wenn man sie fast ganz fortlassen müßte, bleibt die edle Form gerade die nothwendigste Verbesserung des bisherigen, meist durch die Technik der Fabriken bestimmten Gebrauches.

Es ist daher sehr wünschenswerth, daß das Heft in recht viele Hände komme und seinen Einfluß ausübe.

Bei der übrigens vorzüglichen Ausstattung sind nur die Druckfehler in dem kurzen Texte zu rügen. Selbst der Name des Erfinders ist darin und selbst auf den einzelnen Blättern unrichtig geschrieben. K. S.

Familienmonumente von Steinhäuser.

Ein früherer Aufsatz in diesen Blättern (1860 Nro. 3. 4.) hat den deutschen Bildhauer Karl Steinhäuser in Rom besprochen und eine Nachbildung des von ihm für die S. Stephanskirche zu Philadelphia gearbeiteten Taufsteins beschrieben. Wir sind durch ein Lichtbild aus Bremen nach einem in der dortigen Kunsthalle befindlichen Abguß in den Stand gesetzt, auch das berühmte Burdmonument der erwähnten Kirche vorzuführen.

Dieses Monument, auf der Nordseite der S. Stephanskirche in einer aus Granit erbauten Kapelle aufgestellt und von marmorner Kuppel überwölbt, auf einem Sockel von buntfarbigem afrikanischem Marmor ruhend, ist eine Stiftung des reichen Eduard Shippen Burd, zum Gedächtniß seiner ihm frühe entrissenen drei Kinder. Die Aufschrift am Fußgestelle besagt dies und weist auf die Schriftstelle Kol. 3, 4. hin: „Wenn Christus, euer Leben, sich offenbaren

wird, dann werdet ihr auch offenbar werden mit ihm in der Herrlichkeit.“ Das Ganze enthält im Vordergrunde drei Gestalten von karrarischem Marmor in natürlicher Größe, zwei Mädchen und einen Knaben. Die ältere Schwester



sitzt in der Mitte; in ihrem Schoße liegt das Buch der göttlichen Offenbarung. Zu ihrer Rechten ist die jüngere, die sich an die Schulter der anderen lehnt und einen Arm auf das heilige Buch legt. Auf der linken Seite der mittleren

Figur ruht der Bruder, das jüngste unter den Geschwistern. Unmittelbar hinter dieser anmuthreich schlafenden Gruppe steht das Kreuz, und neben demselben tritt der Engel der Auferstehung, mit der Posaune in seiner Linken, heran, um die Schlummernden mit der Berührung seiner rechten Hand zu wecken. Eine Darstellung der apostolischen Worte Eph. 5, 14: „Wache auf der du schläfst und stehe auf von den Todten, so wird dich Christus erleuchten." Eine Erinnerung an das Verheißungswort 1. Theff. 4, 14—18.



Wir entnehmen einem amerikanischen Journal, welches nach Errichtung des Burdmonuments einen ausführlichen Artikel über dasselbe von der Hand des Herrn John B. Irving, aus Süd-Carolina, brachte, daß der Sohn der Familie Burd das erste Kind war, welches die Eltern verloren in der ersten Blüthe der Jugend. Ihm folgte die jüngere Schwester, eine fromme Tochter, die den Ihrigen allabendlich und morgens die Schriftlektion beim Hausgottesdienst vorlesen durfte und sich das auch in den Tagen der Krankheit nicht nehmen ließ, bis einmal unter dem Vorlesen ihre Stimme schwächer und zuletzt stille war; während ihr Arm noch

auf dem Bibelbuche lag, schien sie eingeschlafen und war entschlafen. Mehrere Monate lang war die ältere Tochter das einzige noch übrige Kind, kränkelte aber gleichfalls bald und rasch dahin und hinterließ den elterlichen Heerd in dreifacher Verödung. Man sieht, wie sinnig der Künstler die erwähnten biographischen Fingerzeige benützt hat. Man findet aber nicht weniger gern auch eine religiöse Symbolik in der lieblichen Gruppe, eine Verkörperung der drei christlichen Kardinaltugenden. Der Knabe stellt den Glauben dar, dessen Sinnbild er mit der Granatblüthe in der Hand trägt; die jüngere Schwester, die sich auf die Urkunde unserer Verheißungen stützt, die Hoffnung; die ältere, welche die beiden jüngeren in ihre Arme schließt, die Liebe.

Wir fügen dieser schönen Gruppe ein anderes Marmordenkmal von derselben Künstlerhand an, welches gleichfalls in Bremen in der Kunsthalle steht und die drei Kinder der Wittwe des Bremischen Konsuls Heineken in Baltimore darstellt, deren jüngere, zwei Knaben von drei und vier Jahren, zu Hause, das älteste, ein zur Jungfrau schon erblühtes Mädchen, mit 16 Jahren als Zögling des Pensionats im Königlichen Katharinenstifte zu Stuttgart, gestorben sind. Die Geschwister sind in lieblicher Verschlingung auch hier je auf der Altersstufe, bis zu welcher sie ihr zartes Leben gebracht hatten, vorgestellt. Sie umschlingen einander knieend, die mittlere Schwester richtet betend den Blick himmelan, während die Brüder sie aus der Welt, die sie beide zuvor verlassen haben, abholen. Ohne äußeres Symbol als den Palmzweig ist die Gruppe an ihr selbst durch ihren seelenvollen Ausdruck ein ebenso frommes und wahrhaft christliches wie schönes Bildwerk. Es erinnert uns an die köstlichen Lieder: Befiehl du deine Wege, Wer nur den lieben Gott läßt walten, Was Gott thut, das ist wohlgethan, denen man hat zum Vorwurf machen wollen, sie enthalten den Namen Jesu nicht. Ist doch dieser Name in ihnen allenthalben zwischen den Zeilen zu lesen. So ist es ungesehen die Herrlichkeit des Herrn, von welcher die seligen Antlitze der heimgerufenen Kinder wiederstrahlen. M.

Das Stadthaus in Breslau.

Vor Kurzem ist in den Breslauer öffentlichen Blättern eine höchst interessante Frage künstlerischer Art diskutirt worden. Die hiesige Bürgerschaft, respektive Stadtverordneten-Versammlung hatte, da ihr die bisherige Sitzungslokalität, der Prüfungssaal des Elisabethgymnasiums, nicht mehr genügte, den Beschluß gefaßt, sich ein eigenes Haus zu bauen. Es wurde zu diesem Behufe das an der Ostseite des Rathhausviertels auf dem Hauptmarkte der Stadt, „Ring" genannt, gelegene, in seinen Hauptpartheien 1521 erbaute, unansehnliche und für die heutigen Verhältnisse unbrauchbare sog. Leinwandhaus eingerissen und an dessen Stelle mit Hinzunahme einiger benachbarter Grundstücke das neue „Stadthaus" erbaut. Bei den Mitteln der Gemeinde und der Dringlichkeit des Bedürfnisses ist der Bau nach einem Jahre bereits unter Dach gekommen; im laufenden Jahre findet der Ausbau statt, so daß der Bezug des Gebäudes

wohl schon im Frühjahr 1862 wird bewerkstelligt werden können. Nebenher sei erwähnt, daß die Räume zu ebener Erde zu großartigen Bazarlokalitäten und einige Parthieen des Oberstockes zur Aufnahme der drei städtischen Bibliotheken eingerichtet werden sollen. Im Allgemeinen hat man den Stil des abgebrochenen Baues eingehalten; auch gedenkt man die interessanten Skulpturen desselben, welche einst sogar Rauchs Aufmerksamkeit erregt haben, zu verwenden. — Da verbreitete sich im Herbst v. J. das Gerücht, man habe die Absicht, die Façade des Stadthauses mit dem kolossalen Steinbilde des Ritter Georg zu schmücken. Eine Aquarellvedute des Gebäudes, welche öffentlich ausgestellt war, hatte die Veranlassung zu der im Publikum mit großem Eifer besprochenen Frage gegeben. Die Zeitungen läugneten dies Vorhaben theilweise gänzlich, andre Stimmen blieben bei der Behauptung stehen, bis endlich der Bildhauer selbst, von dem man sich sogar erzählte, er habe das Modell zum heil. Georg vollendet und es schon hie und da gezeigt, auftrat und einen derartigen Auftrag abläugnete. Das Publikum befindet sich in Betreff dieses Punktes, ob man wirklich diese Figur projektirt habe oder nicht, immer noch in einer gewissen Unklarheit. Wie dem aber auch sei, so scheint es doch, als habe die öffentliche Stimme diesmal einen entschiedenen Sieg davon getragen. Die Mehrzahl, die weit überwiegende Mehrzahl der hiesigen Bevölkerung nämlich, etwa drei Viertheile sind evangelisch; man fragte sich also mit Recht, was soll an einem von einer solchen Bevölkerung unternommenen Werke die Herstellung eines Symboles, welches nicht blos völlig unverstanden geblieben (und die Kunst ist doch vor Allem dazu da, daß sie verstanden werde; denn ohne Verständniß kann sie nicht wirken, kann sie nicht ihren Zweck erfüllen), sondern auch in der Hinsicht ganz ungeeignet gewesen wäre, daß der heilige Georg, als Patron der Ritter und Wanderer, mit der Bürgerschaft als solcher Nichts zu thun hat. Eher hätte man sich noch das Bild unserer Landesheiligen, der heiligen Hedwig, oder das unseres noch überall sichtbaren Stadtpatrons, Johannes des Täufers, gefallen lassen mögen. Es tauchten allerhand andere Vorschläge auf, man nannte Friedrich Wilhelm III., oder den Freiherrn vom Stein, als diejenigen, denen man an der Façade des Stadthauses als den Urhebern der neuen städtischen Freiheiten hätte ein Denkmal setzen können. Beide Vorschläge ließen sich nach unserem Dafürhalten wohl verwenden, falls die architektonische Anordnung es zuließ. Jetzt hat sich, wie wir hören, die Sache so gewendet, daß man von allen diesen Projekten absehen und einen Genius, oder Engel, oder wie man sonst die Figur nennen soll, anbringen will. Es soll nämlich durchaus eine Gestalt mit Flügeln sein; auch hören wir, daß die Figur zugleich als Wappenhalter dienen soll. Was hierbei endlich noch herauskommen wird, vermögen wir noch nicht anzugeben. Jedenfalls aber ist dies eine Frage, welche, wenn man dergleichen Dinge überhaupt ernst zu nehmen Lust hat, durchaus nicht ohne Bedeutung ist. Seit Jahrhunderten nämlich ist dies der erste Monumentalbau unserer Stadt. — Das neue Stadthaus fällt ohnehin gegen das benachbarte, wahrhaft großartige, in jeder Beziehung künstlerisch bedeutende Rathhaus aus dem Ende des 15. Jahrhunderts bedeutend ab. Es scheint neben diesem höchst einförmig, kahl und dürftig. Da war es

wohl am Orte, jede Gelegenheit zu benutzen, um dem Gebäude einen möglichst prägnanten Charakter zu verleihen. Ein bloßer Engel hat keinen ausschließlichen Bezug zu diesem Gebäude; ein antiker Genius, etwa mit einer Friedenspalme, zwar eine sehr beliebte Symbolik, erscheint doch etwas blaß und unbedeutend und leidet an derselben Bezuglosigkeit. Also warum nicht eine Portraitfigur? vielleicht in einer Nische? — Erinnert man sich denn nicht der ähnlichen Ausstattung des neuen Dresdener Galleriegebäudes? Sollte die Kunst der Gegenwart wirklich so arm sein, ein Rathhaus, ein Stadthaus, ohne Bildschmuck am Aeußeren lassen zu müssen? Das bloße Wappen der Stadt wäre doch ein zu wohlfeiles Auskunftsmittel. Wir glauben zum Schluß die Bitte aussprechen zu dürfen, daß man uns mit Rathschlägen, aber wo möglich recht bald, in einer der folgenden Nummern dieses Blattes, versehe. Wie ist man anderwärts bei ähnlichen Gebäuden verfahren? L.

Biographisches.

Der Architekt Johann Georg Müller.

In protestantischen Kreisen einer ernsteren christlichen Bildung hat der Name Johann Georg Müller längst einen guten Klang. Er erinnert an den Bruder Johannes von Müllers, den Schüler und Freund Herders, einen Genossen jener unsichtbaren Gemeinde, die in den ersten Jahrzehenten des 19. Jahrhunderts aus verschiedenen kirchlichen Kulten und Bekenntnissen ungesucht sich zusammengefunden hatte, um eine bessere Zeit vorzubereiten, welche leider nur zu bald wieder in Partheien und Sonderungen auseinander fiel. War es die Schweiz und der reformirte Kanton Schaffhausen, welcher jenen ausgezeichneten Theologen erzeugt hatte, so ist es abermals die Schweiz und eine katholische Gemeinde des paritätischen Kantons St. Gallen, aus welcher ein anderer Johann Georg Müller hervorgegangen ist, der sein kurzes Leben dem Dienste der Kunst und namentlich dem Studium der christlichen Kunst gewidmet und es auf ehrenvollem Platz als Lehrer der Architektur an der akademischen Schule zu Wien geendigt hat. Auch ein evangelisches Kunstblatt ist dem talentvollen Manne ein ehrendes Andenken schuldig, aus dessen Entwürfen die neue reformirte Lorenzkirche zu St. Gallen entstanden ist, und der sich aus Anlaß eines Konkurses für Mülhausen im Elsaß viel und eingehend mit den Bedingungen und Erfordernissen des evangelischen Kirchenbaues beschäftigt hat. Geboren am 15. September 1822 und schon am 2. Mai 1849 vom Tode abgerufen, hat der frühe Vollendete nicht nur interessante Aufsätze über Gegenstände der bildenden Kunst und sinnige Dichtungen, sondern in seinen Skizzenbüchern eine Menge geistvoll konzipirter architektonischen Auffassungen aus der Schweiz, Deutschland, Italien und Sicilien, sowie einzelne daran geknüpfte Projekte hinterlassen. Es ist ein patriotisches Unternehmen, welchem sich ein Landsmann des Verstorbenen, Herr J. M. Ziegler in Winterthur, durch Herausgabe von 41 Blättern dieser Zeichnungen in Großfolio nebst einem

Lebensabriß und einigen Schriftstücken und Poesieen J. G. Müllers unterzogen hat.* Das höchste Interesse, welches durch diese Veröffentlichung erweckt wird, gilt aber den Bestrebungen des jungen deutschen Künstlers um die Vollendung der Façade des berühmten Florentiner Doms. Mit hingebendem Eifer hat derselbe sich in jenes Gebäude vertieft und mehrere Entwürfe der Herstellung der Façade zu Wege gebracht, auch schriftlich sich über den Gegenstand, der ihm ein so tiefes Anliegen war, verbreitet. Erleben sollte er die Erfolge nicht. Aber wenige Jahre nach seinem Hinscheiden gelangte sein Plan zur Kenntniß des Großherzogs von Toskana. Seine Denkschrift ward ins Italienische übersetzt, seine Entwürfe bei der Florentiner Ausstellung vorgewiesen; eine Dombau-Gesellschaft entstand und ein Konkurs ward ausgeschrieben, bei welchem eine Berücksichtigung der Müller'schen Ideen in Aussicht genommen und seinen Hinterbliebenen zugesagt worden war, als die politischen Unruhen des Jahres 1859 den Fortgang der Sache ins Stocken brachten. Hoffentlich nicht für immer. Ob die Unità Italiens zu Stande kommt und bei Stande bleibt oder ob die Lothringer am Arno wieder einziehen, oder was sonst geschieht — die Maria del Fiore wird hoffentlich ihre Vollendung und das Werk des Arnolfo di Lapo und Filippo Brunelleschi auf Anregung eines deutschen Jünglings endlich seinen Abschluß finden. Aber auch noch einen andern Kirchenbau, daß er sich im Stillen fortsetze und abschließe, wünschen wir dem schönen Florenz, das Gedeihen des evangelischen Bekenntnisses unter seinen Bürgern und die Blüthe des dorthin verlegten Waldenserseminars, welches der Herr als Accademia del Fiore für ganz Italien auf den Leuchter stellen wolle. G.

Chronik.

Baukunst. In Toulouse, wo 1500 Protestanten unter 200,000 Katholiken leben, aber zu den wohlhabendsten und geachtetsten Einwohnern zählen, hat der Stadtrath die Summe von 150,000 Franken für Erbauung einer protestantischen Kirche ausgesetzt. (Gelzers prot. Monatsbl.)

Am 29. November 1860 wurde auf dem Friedhofe zu Koburg eine zum Erbbegräbniß der herzoglichen Familie bestimmte Kapelle durch den Oberhofprediger Dr. Meyer feierlich eingeweiht. Sie ist in Form einer Basilika erbaut und enthält außer dem Mittelschiff zwei Seitenhallen, in welchen die ehernen Sarkophage stehen sollen. Das mittlere Oblongum ist durch hohe Säulen und Flügelthüren in zwei Abtheilungen geschieden, von denen die äußere, eine Art Vestibulum oder Pronaos, zum allgemeinen Gebrauche für die auf dem Friedhof stattfindenden Beerdigungen huldreich überlassen ist. Die innere Abtheilung bildet eine reich ausgestattete Kapelle für sich. Dieser Raum ist mit einem Fußboden von Marmormosaik belegt und hat einen Altar von schwarzem Marmor; an den Wänden befinden sich Konsolen für künftig aufzustellende Büsten. Die Fenster sind von farbigem Glas. Ueber dem Portal der Grabkapelle stehen in vergoldeter Schrift die Worte: In Stille und Hoffnung. (Prot. Kirchenzeitung.)

In Naumburg hat man Hoffnung, eines unserer ältesten Baudenkmale, die St. Moritzkirche, in seiner ursprünglichen Gestalt wieder hergerichtet zu sehen, indem sich ein Komitee zu Geldsammlungen gebildet hat, um den zweiten an dieser Kirche fehlenden Thurm wieder aufrichten zu lassen, der in Folge der ungeschickten Reparatur eines früheren königlichen Baumeisters hat

* Winterthur im Verlag von Joh. Wurster u. Cie.

niedergelegt werden müssen, wodurch die Stadt einer ihrer herrlichsten Zierden beraubt worden ist. Um das löbliche Unternehmen zu fördern, hat der Magistrat aus den Ersparnissen der alten, nunmehr aufgelösten Sparkasse ebenfalls die Summe von 500 Thalern bewilligt, und außerdem haben sich drei Männer gefunden, deren jeder zum Zwecke des Wiederaufbaues des fraglichen Thurmes einen Vortrag zu halten beabsichtigt: der verdienstvolle Literarhistoriker Koberstein aus Pforta, Schuldirektor Neumüller und Appell.-Rath v. Kräwel.

Die Stiftskirche zu Bücken bei Hoya (Hannover), eine in ihren Haupttheilen wahrscheinlich aus dem 10. Jahrhundert stammende Pfeilerbasilika, über deren Architektur und reichen Denkmälerschatz die berliner „Dioskuren" Nr. 43 und 44 einen eingehenden Artikel von A. H. Müller enthalten, deren Erhaltung durch ungeschicktes Abmeißeln mehrerer Pfeiler gefährdet war, soll gründlich restaurirt werden.

Bei der gegenwärtig energisch betriebenen Restauration des Domes (Liebfrauenkirche) in München ist es zwischen dem bauführenden Architekten, Baumeister Berger und dem historischen Verein für Oberbayern zu einem lebhaften Streite gekommen, der um seiner Principienfragen willen für alle Restaurationen von mittelalterlichen Denkmälern sehr wichtig ist. Nach dem allerhöchst genehmigten Plane soll der Dom (vollendet 1488) auf seine ursprüngliche Gestalt zurückgeführt werden und Berger hat deßhalb geglaubt, die sämmtlichen der Renaissance angehörigen Einbauten, Seitenaltäre, Kapellengitter rc. entfernen zu müssen. Der historische Verein hat deßhalb bittere Beschwerden erhoben und ein endgültiges Resultat ist zur Zeit noch nicht erzielt worden. — Die neugeschaffenen Holzskulpturwerke — der Hochaltar nach dem Entwurf von Berger, ausgeführt von Knabel, und die Kanzel, entworfen und ausgeführt von Sickinger, werden als vorzüglich gelungen erwähnt.

Angeblich soll auf Befehl des Königs anstatt des in großartigen Dimensionen beabsichtigten Berliner Dombaues jetzt ein Plan zur Ausführung in kleinerem Maßstabe angefertigt werden; womit dann vielleicht die endliche Inangriffnahme der Cornelius'schen Fresken für den Campo santo näher rückt. Bekanntlich wird der Altmeister der deutschen Kunst im Frühjahr wieder nach Berlin zurückkehren.

Vervielfältigende Kunst. Alle Freunde der altitalienischen Kunst des 14.—16. Jahrhunderts machen wir auf die jährlichen Veröffentlichungen der „Arundel-Gesellschaft" aufmerksam, welche durch Vermittelung des Hrn. Georg v. Bunsen auf Burg Rheindorf bei Bonn jetzt auch in Deutschland zur Theilnahme auffordert. Für den Jahresbeitrag von 7 Thlr. erhält man ein Heft von gewöhnlich 2 großen Farbendruckblättern, 6—8 Bl. Lithographien und Holzschnitten nebst Text. Die erschienenen 11 Hefte haben eine Fülle der herrlichsten Werke christlicher Malerei von Giotto bis Raphael wiedergegeben und die in neuester Zeit meist bei Storch und Kramer in Berlin gefertigten Farbendrucke sind von so außerordentlicher Schönheit, daß der dafür geforderte billige Preis sich nur aus der ergiebigen Unterstützung kunstsinniger englischen Großen erklärt.

Eine der gediegensten Erscheinungen des Jahrs 1860 ist die Sammlung von Photographien nach Zeichnungen von Overbeck, Cornelius, Koch, Steinle, Schraudolph, Führich, Veit u. A., welche unter dem Titel: „Stifts-Album" (die Originale sind im Besitz der Frau Schlosser auf Stift Neuburg) bei L. Meder in Heidelberg erschienen ist. Insbesondere gehört die darin befindliche Composition von Cornelius zu den schönsten Werken der neueren Kunst.

Literatur. Unter dem Titel: Geschichte der deutschen Baukunst von der Römerzeit bis zur Gegenwart von Heinrich Otte, mit zahlreichen Holzschnitten und andern Abbildungen, 1. Lfg. Leipz. T. O. Weigel 1861, erschien soeben ein für die Geschichte der christlichen Baukunst höchst wichtiges neues Werk, dessen wohlbekannter Verfasser zum ersten Mal die Geschichte der deutschen Baukunst einer streng historisch-archäologischen Behandlung unterzieht. Die erste Lieferung reicht bis zum Schlusse des 10. Jahrhunderts, und soll das ganze Werk in 3 Lieferungen abgeschlossen werden.

Verantwortliche Redaction und Verlag von **Ebner & Seubert** in Stuttgart.
Schnellpressendruck der **J. G. Sprandel**'schen Buchdruckerei daselbst.

Christliches Kunstblatt

für Kirche, Schule und Haus.

1. März 1861. Nro. 5 u. 6.



Herausgegeben unter Leitung von

C. Grüneisen, K. Schnaase und J. Schnorr von Carolsfeld.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 2 fl. oder 1 Thlr. 6 Sgr. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Berathungen des Barmer Kirchentages über christliche Kunst. *

Vergl. christl. Kunstbl. 1859 Nr. 1 ff.

Auch der Kirchentag des Jahres 1860 hatte seine der christlichen Kunst gewidmete Konferenz. Am Mittwoch dem 12. September war der Nachmittag

* Das fleißige Protokoll der Spezialkonferenz über christliche Kunst hat Herr Pfarrer Baur zu Ettingshausen im Großherzogthum Hessen geführt.

zunächst für das Barmer Missionsfest bestimmt, und nach der religiösen Feier versammelten sich dessen zahllose Theilnehmer, Einheimische mit ihren Familien und Fremde, zu dem beliebten Missionskaffee in dem schönen öffentlichen Garten, der von ansehnlicher Höhe den Blick über das liebliche Wupperthal gewährt. Gleichwohl wurde am Abende desselben Tages der untere Saal der Konkordia nach sechs Uhr allmählich voll und die Anwesenheit der Frauen erhöhte auch diesen Theil der kirchentäglichen Berathungen. Den Eintretenden wurde ein Abdruck von 25 Thesen über den evangelischen Kirchenbau eingehändigt. Zugleich standen die drei großen Andreä-Gaber'schen Holzschnitte nach Originalien von Martin Schön und Albrecht Dürer, gefirnißt und eingerahmt, zur Beschauung da. Auch wurden gegen Ende der Versammlung die Zeichnungen des Entwurfs einer neuen evangelischen Kirche für Hohentwiel von Leins herumgereicht.

Der Vorsitzende, Oberhofprediger Grüneisen aus Stuttgart, leitet die Verhandlung ein, indem er an das Vormittagsthema der Hauptversammlung, an den geistvollen Vortrag des Konsistorialraths, Professors Dr. Lange in Bonn, über die Stellung der modernen weltlichen Literatur zum Christenthume, anknüpft und hierauf zunächst geschichtliche Erinnerungen folgen läßt, wie vor neun Jahren der Kirchentag zu Elberfeld seine erste Besprechung über die religiöse Kunst gehalten, wo es sich hauptsächlich um Gründung eines Vereines für die Zwecke christlicher Kunst, vorzüglich zum Behufe der Verbreitung christlicher Bilder, gehandelt und woraus nach und nach die Vereine zu Berlin, Stuttgart, Hamburg und Dresden ihren unmittelbaren oder mittelbaren Ursprung empfangen haben. Auf dem Stuttgarter und Lübecker Kirchentage seien durch den Präsidenten desselben, den nunmehrigen preußischen Staatsminister von Bethmann Hollweg, und durch den Propst, Oberkonsistorialrath Dr. Nitzsch in Berlin ausführlichere Vorträge über die Bedeutung, Geschichte und Aufgabe der religiösen Kunst in der christlichen Kirche gehalten worden. In Hamburg habe man die von Dr. Oldenberg entworfenen Thesen über die christliche Kunst als einen wichtigen Faktor der Bestrebungen für die innere Mission besprochen. Auch habe schon damals eine Ausstellung neuester Hervorbringungen auf dem Gebiete des Steindrucks und der Holzschneidekunst, namentlich von Werken der berühmten Gaber-Richterschen Offizin zu Dresden stattgefunden. Für dieses Mal sei nächst den ausgestellten Blättern, deren Entstehung, Herausgabe und Verwendung näher erläutert wurden, ein konkreter Gegenstand für die Berathung vorbereitet, die Frage von dem evangelischen Kirchenbau. Die darauf bezüglichen Thesen sollten aber nicht eher in Verhandlung kommen als nachdem es der Versammlung gefallen hätte ein anderes Thema durchzusprechen.

Ein solches Thema wird von dem Konsistorialrath Dr. Schickedanz aus Münster zur Sprache gebracht. Dasselbe bezieht sich auf die letzte der vorliegenden Thesen, welche davon handelt, die christlichen Kunst-Vereine seien in der Lage, durch guten Rath der Stillosigkeit und Stilmengerei entgegenzuwirken und das Aechte, Reine, Würdige empfehlend anzuregen, und will diese Aufgaben, die negative sowohl als die positive eines christlichen Kunst-Vereines, auf die Werke der Malerei und der Bildhauerkunst anwenden. Zu demjenigen, was als Stillosigkeit und Stilmengerei abgethan werden sollte, rechnet er ein

gewisses Griechenthum, eine der vor- und außerchristlichen Kunstweise sich anschließende Darstellung der Figuren, namentlich von Engeln welche der Gewandung entbehrten. So finde man es hin und wieder an und über den Kanzeln, an den Orgeln u. a. In der heiligen Schrift seien dafür keine Anhaltspunkte vorhanden, da die himmlischen Erscheinungen überall gewandet auftreten, Engel wie der Auferstandene. Ein anderer noch wichtigerer Punkt betreffe die Abbildungen des Heilandes selbst. Darstellungen aus der heiligen Schrift seien die schwierigsten. Diejenige des Heilands selbst sei eine Aufgabe, welche nicht allein die Aufbietung aller Kräfte erfordere, nein, über alle Kräfte hinausgehe. Göttliches und Menschliches solle in der Einheit vorgestellt werden. Wer sei dieser Aufgabe gewachsen? Es scheine in der Absicht Gottes gelegen zu haben, daß uns nichts von der äußeren Erscheinung Christi überliefert worden ist. Möglich wäre es, aber wir besäßen nichts davon, wir hätten keinerlei äußeren Anhalt, keinerlei sinnliche Hilfsmittel. Solle also ein Bild des Heilandes dargestellt werden, so müsse es gleichsam von innen heraus entstehen, es müsse der Herr selbst im Gemüthe des Künstlers eine Gestalt gewonnen haben. Den meisten Künstlern fehle es aber an der Vorbedingung, sich zu vertiefen in das Evangelium; Vielen an der sittlichen Reinheit, die zur wahren Auffassung und Darstellung desjenigen gehöre, welcher ohne Sünde war. Es müsse daher auch im Voraus ein Mistrauen entstehen gegen ein Werk, das solche Hände gebildet oder gemalt hätten. Sehen wir nun auf die in unseren Kirchen vorhandenen Christusbilder selbst, so werden wir auf eine Menge sehr unvollkommener stoßen, sogar bei Meistern wie ein Raphael. Es begegne uns in der Regel nichts als der Ausdruck der Sanftmuth, der Demuth, der Menschenliebe, der Ergebung in Gottes Willen — das sei viel aber nicht Alles. Jesus heiße das Licht der Welt — wie erscheinen uns diesem Gedanken gegenüber unsere Christusbilder? oder wie in dem Lichte des Wortes: Himmel und Erde werden vergehen, meine Worte aber vergehen nicht; mir ist gegeben alle Gewalt im Himmel und auf Erden u. s. f.? Baader sagte einmal: man dürfe nicht vergessen, das Lamm Gottes habe ein Löwenherz in seiner Brust getragen. Die Hoheit des eingeborenen Sohnes vom Vater solle in dem Christusbilde durchleuchten. Dasjenige, was deshalb an den Christusbildern, wie sie sich im Durchschnitt finden, zu bemängeln sei, liege in der Einseitigkeit des Ausdrucks. Darum sollte bei der Ausstattung von Kirchen und Häusern nicht sogleich das Christusbild gewählt werden. Wenn dagegen die Künstler sich an das unmittelbar Menschliche machen, so könnten sie darin Großes leisten.

Konsistorialrath Dr. Lange aus Bonn: Was der Vorredner über die unbekleideten Engel gesagt, halte er für begründet, aber wisse nur nicht, wo und wie weit die Erfahrung etwas einseitig Griechisches aufweise. In der andern Frage über die Darstellung des Christusbildes glaube er, daß die Sache ihren Zusammenhang habe mit der Beziehung, worin die Reformation zu der mittelalterlichen Kunst stehe. Das Christuskind auf dem Arme der Madonna sei recht das Zeichen der mittelalterlichen Kirche. Aber schon dieses Kind habe eine bedeutsame Form, reichen Ausdruck. Anders verhalte sichs mit dem Kruzifix; die römische Kirche sei mit dem Gedanken des Kreuzes nicht recht ausgesöhnt;

sie habe nur eine sehr äußerliche Auffassung der Passion, ein Grollen gegen die Juden und Pilatus; auch schlage die mittelalterliche Kirche lieber mit dem Kreuz als daß sie es trage. Das Alles präge sich auch in ihren Christusbildern aus. In vielen komme nicht der ganze Christus zu Stande, vielfach ein gedrückter, umflorter, nicht der triumphirende in Kraft der Liebe und des Geistes. In der evangelischen Kirche sei das Christusbild wie der Christenglaube zum Mannesalter reif, und wir dürfen vom Kirchentage wohl auch eine Anregung erwarten, daß die Maler auf die evangelische Bahn geleitet würden und Christum in seiner Fülle darzustellen anstreben.

Prediger Dr. Oldenberg aus Berlin: Es sei davon die Rede gewesen, daß in den Künstlern ein religiöser Defekt da sei, der sich an den Kunstleistungen zeige. Irre er nicht, so hange der Grund davon mit Mängeln zusammen, auf welche die Betrachtung von heute morgen hingewiesen habe. Es habe sich auf dem Gebiete der Kunst etwas geltend gemacht, was dem Leben des Proletariats angehöre. Ein solches gebe es in den weiten und großen Kreisen des Künstlerlebens. Vieles davon rühre von den ökonomischen Verhältnissen her. Es fehle der Kunst die Gunst, und dadurch werde manches edle Talent gehemmt, gedrückt, oder gehe ganz zu Grunde. Andrerseits beruhe das Uebel auf dem Verfall des Familienlebens, an welchem die Künstler Theil nehmen, und auf den Verirrungen, welche die so natürliche Folge davon wären. Dieser Defekt, der in manchen Fällen da sei, müßte in den öffentlichen Instituten, welche der Staat für die Bildung von Künstlern errichte und pflege, auf den Kunstakademieen, in den Kunstschulen ersetzt werden. Nach ästhetischer Seite mögen diese Anstalten viel leisten, aber ob auch nach ethischer, religiöser, theologischer Seite? Eins freilich werden auch die Akademieen nicht leisten: Eine Mitgift müsse der Jünger der Kunst anderswoher bekommen, aus der Heimath, von den Müttern. Wenn diese ihn begleite, so werde auch die Klage über den Defekt der Christusbilder mehr und mehr verschwinden. Die Mütter hätten eine heilige Mission für die Kunst, weil für die Künstler.

Generalsuperintendent Dr. Wiesmann aus Bonn: Es gibt Künstler, die es wirklich sind; andre, die es nicht über das Handwerk hinausbringen. Wie gerecht auch die bisher vernommenen Klagen und Bedenken, so dürfe man nicht vergessen, daß wir uns hier auf einem Gebiete befinden, wo die Vollendung immer ein frommer Wunsch bleiben werde. Je tiefer ein Künstler die ideale Stimmung in sich trage, desto mehr brauche er zu ergänzen. Der es ganz vermöchte, das innerlich Erlebte äußerlich darzustellen, müßte der Herr Christus selbst sein. Wenn Paulus alle Erkenntniß hienieden für Stückwerk halte, wie vielmehr unsere Kunst und Künstler! Wenn es heiße, daß die Seraphim sich bücken, so liege auch darin ein Beweis, daß es uns Menschen nie gelingen werde Christum in seiner ganzen Idealität hinzustellen. Die älteste christliche Kunst habe einen großen Werth auf das begleitende Symbol gelegt; das Mittelalter habe Gestaltung in Figuren gesucht; da bleibe immer ein Mangel. Haben wir aber wirklich bekehrte, gläubige Künstler, dann sei der Weg von dem was ihre Seele schaut zur Konception viel sicherer und näher, ob auch Manches darauf verloren gehe.

Konsistorialrath Schickedanz ergreift noch einmal das Wort und spricht seine Meinung schließlich dahin aus, daß, weil sich die Unvollkommenheiten des menschlichen Christusideals immer mehr herausstellen, besser gethan werde sich zum Symbol zu wenden. Ein wahres Christusbild sei nur da wo man Ehrfurcht davor empfinde. Das Sichbeugenmüssen vor ihm finde man aber fast nirgends. Nochmals berufe er sich auf einen Ausspruch Franz Baaders: Heilige Liebe und heiliger Haß seien die beiden Pole des Christenthums. Beide müßten in dem heiligsten Antlitz ihren Ausdruck finden. Werde der Haß, der heilige Zorn, der majestätische richterliche Ernst hinweggelassen, so gehe der männliche Charakter, die ritterliche Kraft des Christenthums verloren.

Der Vorsitzende faßte das bisher Ausgetauschte in einer Mahnung und Warnung für Künstler, die der Kirche dienen wollen, und für Kirchenvorstände, die sich der Kunst bedienen sollten, zusammen. Näher bemerkte er zu dem Vortrage des Konsistorialraths Schickedanz; es sei allerdings dem so, daß großartige Christusbilder schwer ins Werk zu setzen und daher auch selten zu finden seien. Aber es gebe deren, wie der Christuskopf von Hemling in der Münchener Pinakothek, ein erhabenes Gemälde vom tiefsten Ernst heiliger Liebe, aus der Zeit der Madonnen und des Mittelalters; ferner den auferstandenen Christus von Thorwaldsen, das Original von Marmor in der Frauenkirche zu Kopenhagen, eine Nachbildung davon im Zinkguß im Atrium der Friedenskirche bei Sanssouci, eine der einfachsten, mächtigsten, ruhigsten Gestalten und mit dem Ausdruck der erhabensten Würde im Antlitz, dergleichen die christliche Skulptur noch nichts aufgewiesen habe, ein Kunstwerk des gegenwärtigen Jahrhunderts und eines protestantischen Bildhauers. Solche hervorragende Erzeugnisse christlicher Kunst weisen dem nachstrebenden Künstler die Spur der tieferen Anschauung und reineren, volleren Auffassung des Ideals. Dazu aufzumuntern sei wohl mehr gerathen als wenn der Kirchentag den Ausspruch ergehen ließe, man sollte lieber keine Christusbilder in unsern Kirchen haben weil sie ihrem Vorbilde noch zu ferne stünden. In Beziehung auf Dr. Oldenberg und Dr. Wiesmann wurde beigefügt: auch der reich ausgestattete Künstler könne freilich nur dann das Bild Christi würdig und wahrhaft erbaulich wie wahrhaft schön und groß darstellen, wenn Christus zuvor in ihm eine Gestalt gewonnen habe. Rührend sei die schon zuvor durch Dekan Weitzel in Kirchheim berührte Geschichte von der Entstehung der Dannecker'schen Christusstatue, nachdem der fromme Künstler lange in Gebet und Traum gerungen und endlich in dem Ausruf eines Kindes vor seiner jüngsten Skizze: Der ist unser Heiland! einen Wink erkannt habe, nun sei er auf dem richtigen Wege. Von Thorwaldsen zwar wisse man, daß er in religiöser Hinsicht ziemlich indifferent gewesen sei. Bei der Komposition seines Standbildes Christi als des auferstandenen Friedefürsten der unter seine Jünger tritt, habe er sich aber gewiß in einem ihm selbst ungewohnten Zustande, in einer durch den Gegenstand seiner künstlerischen Aufgabe erzeugten geheiligten und erleuchteten Stimmung befunden. Wenn ein den großen Thatsachen und noch größeren Geheimnissen des Christenthums bis dahin ferngebliebener Künstler sich nun einmal daran mache oder vielmehr wage, denselben sein künstlerisches

Auge und Gefühl zuzuwenden, so könne ihn eine Seelenstimmung überwältigen, worin er als Organ des heiligen Geistes empfinde und arbeite.

Es wird nun zu dem vorbereiteten Gegenstande geschritten. Wir lassen deshalb die proponirten Thesen über den evangelischen Kirchenbau hier einrücken.

§. 1.

Der evangelische Kirchenbau hat sich nach den Anforderungen des bekenntnißmäßigen Gottesdienstes und mit Rücksicht auf die geschichtlich entwickelte christliche Bauweise zu gestalten.

§. 2.

Zu den Anforderungen des bekenntnißmäßigen Gottesdienstes an den evangelischen Kirchenbau gehört das Vorhandensein und die zweckmäßige Anordnung der zur Verwaltung der Gnadenmittel unentbehrlichen Bestandtheile, sowie die angemessene, namentlich für Ohr und Auge förderlichste Ausdehnung und Eintheilung des von der Gemeinde einzunehmenden Raumes.

§. 3.

Die zur Verwaltung der Gnadenmittel unentbehrlichen Bestandtheile des Kirchengebäudes sind

in erster Linie: Altar, Taufstein, Kanzel;
in zweiter Linie: Chor, Orgel, Sakristei.

§. 4.

Dem Altar ist eine erhöhte, freie Stellung zu geben; erhöht, damit er von allen Seiten sichtbar sei; frei, damit der Kommuniondienst unbehindert von Statten gehe. Auch dürften sich Schranken, wenigstens zur rechten und linken Seite, für die Distribution der Elemente empfehlen. Ein Kruzifix ist nach lutherischer Ordnung herkömmlich, nach reformirter Anschauung zuläßig und wünschenswerth, um den Altartisch als solchen zu bezeichnen. Wo über dem Altar ein Gemälde aufgestellt wird, sollte dasselbe keinen andern Gegenstand als eines der Hauptmomente der Passion Christi oder die Einsetzung des heil. Abendmahls darstellen.

§. 5.

Der Taufstein, nicht durch einen, zumal tragbaren hölzernen Tisch zu ersetzen, hat seine Stelle entweder in einer besonderen Kapelle an oder in der Kirche, oder bei dem Haupt-Eingang in die Kirche, dem Altarraum entgegengesetzt, oder vor dem Altarraum zwischen Altar und Gemeinde, und im letzteren Falle näher den Gemeindestühlen als dem Altar, keinesfalls aber auf der den Altarraum tragenden Erhöhung.

Die Stellung des Taufsteins an dem der Kanzel gegenüberliegenden Pfeiler des Chorbogens, welche neuerlich da und dort beliebt wird, ist an sich nicht zu verwerfen, aber dem Auge weniger zusagend.

§. 6.

Die Kanzel, aus Stein oder hartem Holz beschafft und, wenigstens in größeren Kirchen, mit einem Schalldeckel versehen, gehört in einem großen, mehrschiffigen Gebäude an einen Pfeiler des Hauptschiffes, der dem Altarraume näher steht, in einem kleinen, einfachen Gebäude an einen der Chorbogenpfeiler. Sie ist weder unmittelbar vor — noch hinter dem Altar aufzustellen vor dem Altar nicht, weil sie diesen für die Mehrzahl der Gemeindeglieder verdeckt, hinter dem Altar nicht, weil sie denselben in unanständiger Weise überragt und entweder den Chorraum überflüssig erscheinen läßt oder den Prediger in zu große Entfernung von seinen Zuhörern bringt.

§. 7.

Der Chor als besonderer Altarraum ist ein durch die Bedeutung des Altarsakraments zumal bei richtiger Orientirung der Kirche (§. 17.) geheiligter Bautheil und ist auch insoferne der Aufstellung des Altars im Schiff und inmitten der Gemeindestühle entschieden vorzuziehen, beschränkt sich indessen für das Bedürfniß des evangelischen Gottesdienstes auf eine nur mäßige Ausdehnung. Einen Chor auch dann zu bauen, wenn man nicht beabsichtigt, den Altar in ihm aufzustellen, ist widersinnig. Eine Kirche ohne Chor ist nahezu wie eine Kirche ohne Altar, nichts weiter als ein bloßer Betsaal, und verdient den historischen Namen einer Kirche nicht.

§. 8.

Die Orgel als das den Gemeindegesang tragende und den Gottesdienst überhaupt unterstützende Instrument findet ihre würdigste Stelle hinter den Gemeindestühlen auf einer dem Altarraum gegenüber errichteten Empore. Unter Umständen mag es gerathen sein, die Orgel im Schiff der Kirche nahe dem Altarraum und unfern der Kanzel aufzustellen. Ein Misbrauch ist es, die Orgel in den Chor zu versetzen. Es kann nicht dringend genug empfohlen werden, diesem Unfug zu wehren und den durch eine Orgel entstellten Chor durch deren Verlegung an die ihr gebührende Stelle seiner Bestimmung zurückzugeben. Die Orgel soll ferner das den Kirchenraum entsprechende Maß von Kraft und Mannigfaltigkeit der Register besitzen. Dem ungehörigen Streben einzelner Organisten und Orgelbauer nach Anschaffung solcher Orgelwerke ist entgegenzutreten, deren Umfang über das Bedürfniß der vorhandenen oder beabsichtigten Kirche hinausgeht und den Aufwand des neuen Kirchenbaues unnöthiger Weise vermehrt.

Außer dem für die Orgel selbst bestimmten Platz ist auch für den Singchor, welcher den Gemeindegesang leitet und nebendem auch figuraliter zu dem Gottesdienste mitwirkt, auf der Orgelempore genügender Raum auszumitteln.

§. 9.

Eine Sakristei, zur Aufbewahrung der kirchlichen Bücher und Utensilien, zum Aufenthalte des Geistlichen vor, zwischen und nach den gottesdienstlichen Akten und zur Vornahme einzelner solcher Akte, ist für diese verschiedenen Zwecke geräumig, heizbar und in kirchenwürdiger Bauform herzurichten. Es erscheint anständiger, sie als Anbau denn als Einbau der Kirche und zwar zunächst bei Chor und Kanzel anzubringen.

§. 10.

Die Errichtung eines Thurmes ist für den Hauptzweck des Kirchengebäudes nicht erforderlich; in den meisten Fällen genügt ein Glockenaufsatz (Dachreiter), um die Gemeinde zur Andacht zu berufen. Nur bei ausgedehnteren Parochialbezirken wird der Thurmbau zum gottesdienstlichen Bedürfniß, um die Glocken höher zu hängen und dadurch in erweitertem Umkreis hörbar zu machen. Auch wirkt auf die Bemessung der Thurmhöhe der Umstand ein, ob die Kirche auf einem erhabenen Orte, ob im Thal oder in einer Gebirgsmulde u. s. w. zu stehen kommt.

Die Stellung des Thurmes (oder der Thürme) kann auf jeder Seite des Kirchengebäudes, auch neben ihm ganz abgesondert, stattfinden. Bei einer orientirten Kirche steht er am Angemessensten vorn an der Westseite über dem Haupteingang zur Kirche und kann in diesem Fall auch zur Ausführung einer Vorhalle und zur Einrichtung der Orgel mitbenützt werden. Wenn es hingegen aus besonderen örtlichen Gründen, z. B. wegen der Thurmuhr, nöthig erachtet wird, dem Thurm seine Stellung auf der Ostseite der Kirche anzuweisen, so umschließt er ganz oder theilweise den Chor.

§. 11.

Weitere Emporen als die der Orgel und dem Singchor dienstbare (§. 8.) sind zu vermeiden. Wo sie aber wegen der starken Gemeindebevölkerung und der beschränkten Mittel halber nicht vermieden werden können, sind sie nur an den Langseiten, nie im Chor, ferner mit ansteigenden Sitzreihen und überhaupt so anzulegen, daß Kanzel und Altar von allen Plätzen sichtbar sind, auch keine für die Kanzel beengende Nähe der Empore entsteht.

§. 12.

Die Sitzbänke sind, mit Freilassung eines würdigen Raumes vor dem Chor und eines bequemen mittleren Ganges nach dem Chor, im Schiff der Kirche, in angemessener Weite und so anzulegen, daß in der zwischen Kanzel und Altar etwa gelegenen Gegend die Sitze umgeschlagen und daß allenthalben die Fußschemel auch zum Knien benützt werden können. Im Chor ist anderes Gestühle als für die Prediger und Gemeindevorsteher nicht aufzustellen.

§. 13.

Ob ein besonderer Beicht- und ein Lehrstuhl (Lesepult) einzurichten, hängt von der bestehenden oder sich bildenden Uebung ab. Jener gehört passender in den Chor als in die Sakristei oder das Schiff; dieser entweder bleibend vor den Altar, wo er aber den Blick der Gemeinde nach dem Altare hin nicht hindern darf, oder an eine Seite des Chors, um für den Zweck der

Katechese und ähnlicher Neben-Gottesdienste, welche des Altars nicht bedürfen, vor denselben hingerückt zu werden.

§. 14.

Eine Vorhalle der Kirche, innerhalb oder außerhalb des Portals, ist namentlich auf der westlichen (Wetter-) Seite in Gegenden, welche dem Sturm und Schneefall unterworfen sind, insonderheit für die Kirchenbesucher aus den Filialen zu empfehlen.

§. 15.

Die Würde, Schönheit und Bedeutsamkeit des Kirchenbaues verwirklicht sich in den geschichtlich entwickelten christlichen Baustilen, welche, von der Basilika anhebend einer mannigfaltigen tiefsinnigen Symbolik des christlichen Glaubens zum Ausdrucke dienen.

§. 16.

Die Wahl aus diesen Baustilen für den einzelnen Fall sollte nicht sowohl dem individuellen Kunstgeschmacke der Bauenden als dem vorwiegenden Charakter der jeweiligen Bauweise der Landesgegenden folgen. Auch sollten vorhandene brauchbare Reste älterer Kirchengebäude sorgfältig bewahrt und maßgebend benützt werden.

Es ist angemessen, daß auch die einzelnen Bestandtheile des Bauwesens in seiner inneren Einrichtung, Altar, Taufstein, Kanzel, Gestühl, Orgelhaus, Gefäße und Geräthe, dem Baustil der Kirche entsprechen.

§. 17.

Die Orientirung, d. h. die Streckung der Kirche mit ihrem Haupteingang vom Westen her nach dem Chor in Osten, so daß die betende Gemeinde mit ihrem Antlitz nach dem Aufgange des Lichtes gerichtet steht, ist ein sinnvolles altes Herkommen und für den germanischen (gothischen) Stil gesetzliche Norm. Es kann jedoch diese Norm in einer mit den örtlichen Verhältnissen vereinbarten oder durch sie gebotenen Weite zwischen Nordost und Südost zur Anwendung kommen.

§. 18.

Gleichwie die Basilikenform des vorchristlichen Rom für die christliche Versammlungs- und Andachtsstätte prädestinirt erscheint: so ist das längliche Rechteck gerade für den evangelischen Gottesdienst besonders dienlich und erhöht seine religiöse Bedeutung noch dadurch, daß nächst der Tribüne (Apsis, Chor, Altarnische) zwei Querarme sich an ihm ausladen und so dem Ganzen die Kreuzesform verleihen (§. 20.).

§. 19.

Eine Abweichung von der normalen Anlage des Kirchengebäudes ist nur durch lokale Hindernisse gerechtfertigt. Ebendeshalb ist aber schon die Wahl des Platzes mit dem Absehen darauf zu treffen, daß durch die schwierigen lokalen Bedingungen keine sachlichen Erfordernisse beeinträchtigt werden.

§. 20.

Die durch die christliche Symbolik geheiligten Formen, wie des Kreuzes (§. 18.), des Dreiecks, des Quadrats u. s. w., sowie die sogenannten heiligen Zahlen, Drei, Vier, Sieben, Zwölf, empfehlen sich zur Berücksichtigung im Ganzen und Einzelnen des Kirchengebäudes und sind bei mäßiger, sinniger Anwendung auch dem christlichen Volke leicht zum erbaulichen Verständniß zu bringen.

§. 21.

Die Würde des Kirchenbaues verbietet den bloßen Schein der Festigkeit und Dauer, sie fordert massives Material und zieht z. B. ein freies durchsichtiges Dachgebälke, dergleichen sich in den englischen Kirchen findet, einer verschalten und vergipsten hölzernen Decke und Wölbung vor. Jedenfalls sollte der Altarraum (Chor oder Nische) massiv eingewölbt werden.

§. 22.

Besonders verdient das Beispiel unsrer deutschen Voreltern und unsrer mitlebenden Brüder jenseits des Kanals auch darin Nachahmung, daß sie, wenn die Mittel zum vollständigen Ausbau einer Kirche noch nicht zureichen, das Bauwesen für spätere Vollendung anlegen und lieber vorerst nur Kirche ohne Thurm oder nur ein oder zwei Schiffe ausführen, als ein Fertigmachen des Ganzen in kleineren Dimensionen beschleunigen.

§. 23.

Die Bauherren (Patrone, kirchliche Orts= und Stiftungsbehörden) sollten, wie es in erfreulicher Weise da und dort bereits geschieht, immer allgemeiner ihre Pflicht der Fürsorge für edeln Kirchenbau wahrnehmen und mit richtiger Einsicht in dessen Erfordernisse bethätigen.

§. 24.

Die landeskirchlichen Behörden mögen ihr Aufsichtsrecht auch in dieser Richtung anregend, belehrend und nöthigenfalls verbietend ausüben. In den Händen des Kirchenregiments ruht die Leitung des kirchlichen Bauwesens sachgemäß mit mehr Sicherheit des Erfolgs, als bei Staatsbehörden und deren Technikern.

§. 25.

Vereine für christliche Kunst sollten in größerer Zahl gebildet und von den Kirchengemeinden und Kirchengenossen gefördert werden, um namentlich für beabsichtigte Kirchenbauten den orts= und landeskirchlichen Behörden sowie Patronen und Stiftungen mit Rath an die Hand zu gehen und sei es die geeigneten Künstler zu empfehlen, sei es die schon vorliegenden Pläne zu begutachten, einer nicht selten kostspieligen Stillosigkeit oder Stilmengerei entgegenzuwirken und sowohl die Verbreitung einfach edler Raum= und Formenverhältnisse des Kirchenbaues, als auch ein richtiges Maß des ökonomischen Aufwandes für denselben zu vermitteln.

Gegen die drei ersten Paragraphen erfolgt keine Einwendung. Zu §. 4. bemerkt der Vorsitzende, daß er unter Altar zunächst den uralten Kommuniontisch, wie er in der ältesten Kirche vorkommt, verstehe, wo eine oblonge steinerne Platte auf vier steinernen Füßen ruht. Erst später habe sich der volle Altarkörper zumal für Aufbewahrung der Reliquien ergeben, und allmählig sei die den Altartisch überragende Hinterwand mit ihren Bildwerken und Zierden, der eigentliche Hochaltar verbreitet worden. Die letztere Form habe der lutherische Protestantismus beibehalten, während die Reformirten den Altar entweder ganz entfernt oder, wie man ja auch hierzuland sehe, in einen großen hölzernen Tisch verwandelt haben. Die Form des Tisches ohne Hinterwand finde sich auch in den lutherischen Kirchen des südlichen Deutschlands, wie Württemberg, wo mit dem lutherischen Lehrbegriff der reformirte Kultus zusammenbestehe.

Konsistorialrath Schickedanz empfiehlt statt des Kruzifixes das einfache Kreuz. Dann würden auch manche reformirte Gemeinden sich mit diesem Symbol aussöhnen. Er würde namentlich ein dunkles gußeisernes Kruzifix noch am ehesten billigen, weil hieran die Unvollkommenheiten sich verhüllen. Hierauf wird ihm durch den Vorsitzenden mit einer Hinweisung auf das Unschöne und eher Abstoßende als Anziehende solcher dunkeln Gußwerke und auf die Geschichte der abergläubischen schwarzen Mirakelbilder der römischen und morgenländischen Kirche erwiedert. Auch erklärt sich die Versammlung mit der Fassung des Paragraphen einverstanden.

Bei §. 5. spricht sich Generalsuperintendant Dr. Walther aus Bernburg prinzipiell für die Stellung des Taufsteins auf der Westseite beim Haupteingang in die Kirche aus.

§. 6. führt auf eine Erwähnung der reformirten Kirchen des Wupperthals und wie z. B. die von Hübsch erbaute Unterbarmer Kirche, welche mit ihrem Gallerienbau lebhaft an die altchristliche Basilika der heiligen Agnes in Rom erinnere, aber leider die Chornische vermissen lasse und an ihrer Stelle die Kanzel und über dieser die Orgel habe.

Der Inhalt des §. 7. in Rückbeziehung auf §. 3. veranlaßt den Konsistorialrath Dr. Lange zu der Aeußerung: bedenklich erscheine ihm die Stellung der wesentlichen Erfordernisse des Kirchenbaues in §. 3. verbunden mit §. 7. Besonders macht er aufmerksam auf das „nahezu." Der Chor sei mit dem Altar und für denselben von einer großen Bedeutung. Allerdings könne ein Abendmahl mit höchster Andacht und wahrem Segen auch in der Stube gefeiert werden. Wenn es aber in der Kirche geschehen soll und wenn es sich um den Altar als Symbol handle, dann bedürfe dieser des Chors als seiner nothwendigen Basis. Die symbolische Erscheinung des Chors sei auch sonst wichtig im Unterschiede vom Schiff, welches alle, auch Juden u. s. w., betreten dürfen. Der Chor gehöre der mündigen Gemeinde, der Abendmahlsgemeinschaft. Das „nahezu" könnte wohl mit „eigentlich" vertauscht werden. Denn wo der Chor fehle, da fehle die Unterscheidung zwischen Kommunikanten und Katechumenen. Auf diese Bemerkungen wird von dem Vorsitzenden geantwortet, er habe in §. 3. in erste Linie Altar, Taufstein und Kanzel als die unumgänglichen Geräthe zur Spendung der Gnadenmittel im Sakrament und Wort vorangestellt, und ihnen Chor, Orgel und Sakristei als gewiß sehr wichtig und wünschenswerth, aber nicht so ganz unumgänglich und unentbehrlich wie jene ersteren drei, nachgesetzt. Mit dieser Erläuterung beruhigt sich Konsistorialrath Lange. Den Ausdruck „nahezu" in §. 7. behauptet der Vorsitzende aus schonender Rücksicht auf das reformirte Bekenntniß gewählt zu haben, ist aber gerne bereit ihn wegzulassen. Hiemit stimmt auch die Versammlung überein.

§. 8. wird gutgeheißen.

Auf die Frage des Konsistorialraths Dr. Schickedanz, ob nicht durch Anbau der Sakristei im Aeußeren der Kirche eine häßliche Entstellung sich ergebe? erwiedert der Vorsitzende, daß Ungleichheit weniger störend von außen als von innen sei, und unschön sei ein Anbau nur dann, wenn seine Zweckmäßigkeit nicht in die Augen springe. Er erinnert übrigens an ein sinniges Beispiel inneren Sakristeibaues in der neuen Christkirche zu Hannover, wo zwei von den Kapellen des Chors, welche den Altarraum einschließen, für Sakristei und Paramentenkammer bestimmt und mit Wänden einer nur mäßigen Höhe versehen würden, so daß aus dem Schiff der Kirche der Blick in die volle Schönheit und Würde des Chorbaues offen bleibe.

Beim Uebergange zu §. 10. tritt Generalsuperintendent Dr. Wiesmann von Bonn für den Thurm ein, der in den vorliegenden Thesen offenbar zu kurz gekommen sei. Derselbe betont den symbolischen Sinn des Thurmes, der ein zum Himmel gerichteter Finger sei und das aufsteigende Gebet bedeute. Er wünscht, daß die These in diesem Betracht eine Ausdehnung erhalte. Der Vorsitzende erläutert die Fassung des Paragraphen dahin, daß hauptsächlich dem Wahne von der Unentbehrlichkeit eines Thurmes für alle und jede Kirchen entgegengetreten sei, wie man jetzt z. B. in Oesterreich sich mit Thürmebauen verblute, da bis zur jüngsten Zeit in den kaiserlichen Staaten kaum ein Betsaal der Protestanten habe erbaut werden dürfen, Thurm und Glockengeläute aber streng verboten gewesen sei. Dort seien es namentlich politische Motive, die den Thurmbau begünstigen, um öffentlich ein Zeichen der errungenen Gleichberechtigung, wenig-

stens in diesem Punkte, auszustellen. Für den Zweck der Kirche als gottesdienstlicher Versammlungsstätte der Gemeinde sei die Errichtung des Thurmes nicht weiter nöthig als im Paragraphen bereits zugegeben werde. Konsistorialrath Dr. Lange möchte die Thürme möglichst hoch und weitumher sichtbar bauen, indem er davon spricht, wie ihm in trauriger Weise interessant geworden, daß das Antichristenthum unserer Tage sich mit seinem Spott hauptsächlich auf Thurm, Orgel, Glockenton geworfen habe. Er schlägt einen Zusatz in folgender Formulirung vor, daß nämlich hinter die Worte des Textes: „Die Errichtung eines Thurmes ist für den Hauptzweck eines Kirchengebäudes nicht erforderlich," eingeschaltet würde: „obschon, wo die Mittel zureichen, um seiner symbolischen Bedeutung willen erwünscht." Die Versammlung billigt diesen Antrag.

Die §§. 11—14. bleiben unbeanstandet.

Nach den bis §. 14. behandelten kirchlichen und gottesdienstlichen Erfordernissen treten von §. 15. an die ästhetischen und historischen Momente der Berücksichtigung hervor. Bei §§. 16—19. wird von dem Vorsitzenden auf die in der Versammlung zur Durchsicht umhergebotenen Zeichnungen für eine Kirche in Hohentwiel, einer badischen Enklave württembergischen Gebiets, hingewiesen, worin mit der richtigen Stellung des Chors nach Osten verschiedene eigenthümliche Umstände berücksichtigt sind, daß ein Theil der Kirchenbesucher von der Höhe der Bergveste, ein größerer aus der tiefliegenden Thalebene herbeikommt, daß neben der Kirche auch eine Schule anzubringen war, daß der Geistliche zugleich Organist und Schulmeister sein muß. Diesen mancherlei Ansprüchen ist theils durch die Anlegung einer hellen und heizbaren Unterkirche, welche zur Sakristei und Schule, zugleich zur Winterkirche dient und einen besonderen Zugang von der aus dem Thal heraufführenden Straße bekommt, theils durch Anbringung der Orgel auf der, gegenüber der Kanzel stehenden Chorseite, von wo der Prediger nur ein paar Schritte an den Altar und ein paar weitere bis auf die Kanzel thun darf, auf das Einsichtigste Rechnung getragen. Der württembergische Hauptverein der Gustav-Adolph-Stiftung hat daher auch die Ausführung dieses Entwurfs beschlossen, wofür der größere Betrag des nöthigen Aufwandes bereits beisammen ist.

Konsistorialrath Schickedanz erwähnt zu §. 18. die Akustik. Der Vorsitzende sagt, für diesen Zweck sei eben die Form des Oblongum hervorzuheben. Oberkonsistorialrath Dr. von Mühler aus Berlin bemerkt: man habe evangelische Kirchen in der Rotundenform erbaut, und diese Form habe sich als höchst ungünstig für die Akustik ausgewiesen. Er bittet daher, eine Warnung vor der Rotunde in §. 18. aufzunehmen. Auch Konsistorialrath Schickedanz erzählt von einer Kirche zu Wesel, in welcher platterdings nicht zu predigen gewesen sei; Ingenieure haben zwischen den Pfeilern Draperien anbringen müssen, damit einigermaßen geholfen werde. Es wird beschlossen, nach dem Antrage Dr. von Mühlers dem §. 18. den Schlußsatz anzuhängen: „Die Gestalt der Rotunde hat schon den Mangel an Akustik wider sich."

Konsistorialrath Schickedanz erinnert an die Heizbarkeit der Kirchen, Konsistorialrath Lange an ihre Gesundheit. Der Letztere führt Beispiele der unerträglichen Schwüle und des noch unerträglicheren Luftzugs an und frägt, ob

es nicht ein Problem sei, darüber nachzudenken, wie auf eine der Kunst nicht schädliche Weise für die angemessene Lüftung der Kirchen gesorgt werden könne. Der Vorsitzende bemerkt, daß diese Erfordernisse, für welche, wie für Alles was Komfort auch in der Einrichtung der Kirchenstühle heiße, in den amerikanischen Kirchen so trefflich gesorgt sei, auch diesseits des Oceans immer allgemeinere Aufmerksamkeit und Abhilfe finden werden.

Die §§. 19—22. gehen ohne Widerspruch durch. Bei den drei letzten Paragraphen tritt Pastor Gräber aus Meiderich in Westphalen auf und erklärt: sein und anderer Anwesenden bisheriges Stillschweigen dürfe nicht so gedeutet werden, als wären sie in voller Uebereinstimmung mit dem Inhalte der vorgelegten Thesen. Im Grunde können sie sich mit den zwei ersten Paragraphen begnügen, auch verzichteten sie zur Noth auf den Namen Kirche. Er habe nichts dagegen, daß man solche Kirchen baue, wie sie hier gefordert werden, halte es aber durchaus nicht für nothwendig. Ihm entgegnet Herr Wiesenfeld von Barmen: Die Reformirten könnten sich wohl begnügen, aber die reformirte Kirche sei den edeln Bestrebungen christlicher Kunst nicht fremd, und er müsse dies im Gegensatze zu dem vorher Gesprochenen um so mehr bestätigen, als er zugleich auf die schöne neue reformirte Kirche, die man jüngst in dem nahen Elberfeld erbaut habe, als ein sprechendes Denkmal solcher Anschauung hinweisen dürfe. Dieser Aeußerung ward von vielen Seiten Beifall zugerufen.

Bei §. 25. läßt sich Prediger Dr. Oldenberg von Berlin über die bisherige Wirksamkeit der im Laufe der letzten neun Jahre entstandenen Vereine für christliche Kunst des Weiteren aus und anerkennt namentlich die praktische Einrichtung und Thätigkeit des württembergischen Vereins. Sodann empfiehlt er die Verbreitung des christlichen Kunstblattes und richtet an den Vorsitzenden als einen Mitherausgeber dieses Blattes den Wunsch, es möge in demselben den Nothständen mehr Ausdruck gegeben werden. Diesen Wunsch belegt er mit einer Erzählung des schreckhaften Zustandes, in welchem er vor Kurzem eine Kirche im Kurhessischen angetroffen habe, ein Bild der tiefsten Verwahrlosung. Dergleichen komme auch sonst vor und müsse an den Tag gezogen werden, damit die Schmach ein Ende finde. Hinsichtlich der christlichen Bilder für den Hausgebrauch erwähnt er ein Unternehmen, an welchem sich mit ihm auch andre Freunde in Berlin, wie der Maler Oskar Pletsch, betheiligten, einen Katalog, der die erscheinenden Bilder aufführe und beurtheile, damit sich das Publikum zurechtfinden könne. An diese Nachricht knüpft der Vorsitzende die Mittheilung, daß auch von Seiten der Redaktion des christlichen Kunstblattes auf die Zusammenstellung eines Verzeichnisses solcher guten christlichen Bilder Bedacht genommen werde, welche nebst Angabe des Maßes und der Preise dem Bürger und Landmann empfohlen werden könnten, und daß namentlich Direktor Schnorr von Carolsfeld und Kunsthändler Justus Naumann in Dresden mit dieser Aufgabe beschäftigt seien. Es ergab sich hieraus, wie wünschenswerth ein gemeinschaftliches Wirken von verschiedenen Seiten in dieser Richtung wäre.

Der Vorsitzende drückt den Wunsch aus, daß die durchgesprochenen Thesen in der durch die wenigen Beschlüsse der Konferenz modificirten Fassung durch den Kirchentag den Geistlichen und Kirchenvorstehern, die zum großen Theile

mit der Frage von der kirchlichen Baukunst weniger Bekanntschaft hätten, nahe gelegt würden, wie sie denn auch in den Protokollen des Barmer Kirchentags veröffentlicht werden sollen. Schließlich dankt derselbe der zahlreichen Versammlung für die Ausdauer ihrer Theilnahme bis in die dritte Stunde nach eingebrochener Nacht. γ.

Kirchenstuhl Eberhards im Bart von Württemberg.

In seiner früheren Residenz Urach hatte sich Eberhard im Bart, der letzte regierende Graf und erste Herzog von Württemberg, im Chor der Propsteikirche des heiligen Amandus einen Betstuhl zur Seite des Hochaltars gegenüber dem Kirchensitze des Propstes aufstellen lassen. Es geschah Solches im Jahre 1472, vier Jahre nach seiner in das heilige Land unternommenen Reise. Dieser Betstuhl, aus dem besten Eichenholze geschnitzt, ist ein historisches Denkmal von bedeutendem Kunstwerth. Nur an dem Schlußknopfe des Plafonds, an dem Wahlspruch des Grafen und an den beiden Röschen fanden sich Spuren von Vergoldung. Sonderbar ist der Gegenstand der Brüstungstafel am Betschemel: die Beschimpfung und der Fluch des trunkenen Noah, vielleicht eine bußfertige Erinnerung an die wilde Jugend eines der frömmsten und weisesten Fürsten seiner und aller Zeiten. Innerhalb des Stuhles auf den beiden Lehnseiten stehen sich die Gestalten der heiligen Jungfrau mit dem Jesusknaben im Arm und der heiligen Barbara gegenüber; auf der Außenseite links ist St. Peter angebracht. Das Bild des Letzteren hängt wohl mit den Reisen Eberhards nach Rom zusammen; die heilige Barbara möchte zu Ehren der Prinzessin dieses Namens, Tochter des Markgrafen Ludwig



von Mantua aus dem Hause Gonzaga, gewählt sein, die Graf Eberhard später im Sommer 1474 als Gemahlin heimführte. Das württembergische Wappen ist inwendig im Schluß und oben auf der Spitze des Hutes angebracht. An der Rücklehne liest man die Worte: Attempo (ich wag's) — Eberhardus Comes de Wirtemberg et de Mompelgardo 1472.

Diese kostbare Reliquie, auf welche zuerst Heideloff in seiner Ornamentik des Mittelalters (4. Heft mit Nachbildungen auch der schönen Details) aufmerksam gemacht, aber auch die vielfache Beschädigung, welche sie im Laufe von bald vier Jahrhunderten erleiden mußte, beklagt hat, ist durch die gemeinschaftliche Fürsorge des Stiftungsraths der Stadt Urach und des württembergischen Alterthumsvereins in würdiger Weise vor wenigen Jahren ausgebessert worden. Die Restauration war dem Bildhauer Macholt in Reutlingen anvertraut, der mit richtigem Verständniß und liebevollem Fleiß seine Aufgabe gelöst hat. Möge dieser tüchtige Künstler auch anderwärts für ähnliche Zwecke gewonnen werden, da in solchen Händen das Alterthum geschont und die Herstellung mit anspruchslosem Sinn durchgeführt wird. G.

Rügen und Wünsche.

In der Voraussetzung, daß Plan, Idee und Tendenz dieser Blätter die vaterländische Geschichte nicht von den Gegenständen ausschließt, welche in den Bereich der christlichen Kunst fallen, sei uns gestattet auf eines der vielen leidigen Beispiele aufmerksam zu machen, wie eine an sich sehr lobenswerthe Idee in der Ausführung mehr oder weniger verunglückt, weil die Leitung nicht in die rechten Hände fiel. Schon vor mehreren Jahren besprach Schreiber dies mit seinem Freunde, dem trefflichen Gaber in Dresden, den Plan einer Reihe von Darstellungen entweder aus der preußischen oder aus der allgemeinen deutschen Geschichte, welche sich namentlich zum Gebrauch beim Unterricht der Jugend besser eignen sollten, als die sonst so hoch verdienstlichen großen Herrmann'schen Geschichtstafeln. Die Sache blieb damals zwischen uns liegen; bald darauf aber erschienen die ersten Lieferungen einer „deutschen Geschichte in Bildern," Dresden bei Meinhold, welche (ob im Zusammenhang mit jener Anregung steht dahin) offenbar dieselbe Idee zu verwirklichen beabsichtigten. Obgleich wir nun sowohl wegen des nach unserem Erachten viel zu kleinen Formats, als wegen der Auswahl der historischen Momente erhebliche Bedenken hatten und auch den Text sehr wenig dem Zweck entsprechend fanden, so waren doch in den ersten anderthalb Dutzend Heften manche tüchtige und viele leidliche Kompositionen, und der Gaber'sche Holzschnitt entsprach natürlich allen billigen Anforderungen. Dazwischen war manche mehr oder weniger verunglückte Darstellung; aber die Namen mancher der mitwirkenden Künstler gaben eine genügende Bürgschaft, daß dies nur Ausnahmen bleiben würden, wie sie in jedem größeren Werk der Art kaum fehlen können. Genug, wir bedienten uns selbst dieser Bilder in Lehrlingsschule und Gesellenverein nicht ohne Vortheil

und empfahlen sie bestens innerhalb unserer geringen Kundschaft. Allmählich aber wurde das Verhältniß der guten, leidlichen und schlechten Bilder immer ungünstiger, namentlich im Bereich der Geschichte des 19. Jahrhunderts; das letzte Heft aber, welches vor uns liegt, ist in der That in mancher Beziehung fast unter aller Kritik. Dies ist jedoch um so mehr zu beklagen, da es gerade die deutschen Freiheitskriege (im weiteren Sinn, also mit Einschluß von 1809) behandelt. Auf eine nähere Kritik würden wir uns bei solchem Machwerk nicht einlassen, auch wenn Zeit und Raum es erlaubten, doch können wir nicht umhin zur Charakteristik der Sache hervorzuheben, daß diese Karrikaturen nicht von Gaber geschnitten sind. Eine albernere Auffassung eines so großen Moments wie die kriegerische Volkserhebung in Preußen 1813 läßt sich kaum denken, als die, welche sich in der 14. u. 15. Lieferung darstellt — der Zeichnung und Ausführung gar nicht zu gedenken; und der Freiheitskampf der Tyroler ist nicht besser.*

Diese Rüge glauben wir um so weniger zurückhalten zu müssen, da sie nicht nur an sich wohl verdient, also berechtigt, sondern auch ersprießlich werden könnte, wenn sie die beabsichtigte Wirkung nicht ganz verfehlt, so daß sie nicht unter den Spruch fällt: „Wir haben es Macht, aber es frommt nicht.“ Unsere Absicht ist nämlich, auch bei dieser Gelegenheit auf die Nothwendigkeit hinzuweisen, daß solche Unternehmungen den Händen der bloßen buchhändlerischen Spekulation entzogen werden, der meistens auch bei ganz löblicher oder doch nicht unbedingt mammonistischer Gesinnung die rechte Einsicht sowohl in künstlerischer als noch mehr in historischer und pädagogischer Beziehung fehlt. Wenn nun wenigstens das Bewußtsein dieses Mangels lebendig wäre, so würde durch Rath und Einfluß der rechten Leute wenigstens das Schlimmste verhindert werden, aber wer wüßte nicht wie es damit steht! Warum sollte auch ein anderweitig gedeihlicher Buchhändler mehr Selbsterkenntniß haben als andere ehrliche Leute? — Genug wir sehen der Sache keine Hilfe, als die schon so oft von uns angedeutete: Bildung eines Aktienkapitals zur Verwendung und Verwerthung in solchen Unternehmungen und unter der Leitung solcher Männer, die eben den rechten Beruf höherer christlicher Bildung dazu mitbrächten, wobei natürlich auch theils die technische theils die merkantile Seite tüchtig vertreten sein, oder doch zu Rathe gezogen werden müßte. Mit einem Betriebskapital von ein Paar Tausend Thalern, welches den Aktionären sicher zu 5 Prozent verzinst werden könnte, hätten in den letzten zehn Jahren alle Volksbildungsanstalten des nördlichen Deutschlandes mit dem Bilderapparat versehen werden können, dessen Mangel eine der Hauptursachen des kläglichen Mißverhältnisses zwischen der Maschine und ihren wirklichen Leistungen auf dem Gebiete der Volksschule ist. Freilich würde dies von Seiten der höhern Schulbehörden ein eingehendes Verständniß und eine Betheiligung voraussetzen, auf die nach bisheriger Erfahrung schwerlich mit Sicherheit zu rechnen ist. V. A. H.

* Dabei können wir nur beklagen, daß an ein gerade für solche Sachen so ausgezeichnetes Talent wie O. Pletsch gar nicht gedacht wird.

Holzschnitt.

Im Verlage von Gaber und Richter zu Dresden ist erschienen:

Der gute Hirte. Gebetbüchlein für fromme Kinder. Aus dem Schatz der Kirche gesammelt von G. Weber. Mit Holzschnitten nach L. Richter und Anderen. 72 S. in Oktav.

Eine sinnige Auswahl zumeist älterer Lieder und Liederverse, wie sie der Fassungskraft der Kleinen angemessen erschien, von dem Prediger Weber in Magdeburg zusammengestellt und mit theils schon bekannten theils neuen Holzschnitten begleitet, welche den Heiland als guten Hirten, als Hüter der Kinder, in den Hauptmomenten der Festzeiten, betende Kinder und Familien, Schutzengel, auch die Initialen eines goldenen A. B. C. in Kinderreimen darstellen. Es ist kaum zu bezweifeln, daß dem Büchlein in vielen Kreisen sein Weg schon geöffnet ist. Wir unterlassen aber nicht, auch in unsern Blättern darauf die Aufmerksamkeit zu lenken.

Chronik.

Literatur. Der „Evangelische Kalender für 1861," herausg. von Prof. Piper in Berlin, dessen in diesen Blättern bereits gedacht worden, enthält in diesem Jahrgang 16 neue „Lebensbilder der Zeugen der Wahrheit" (in den bisherigen Jahrgängen im Ganzen 259). Die beigegebenen Holzschnitte sind: Luthers Töchterlein Margaretha, nach L. Cranach, und die Kreuzigung, mit symbolischen Figuren und dem aus dem Grab sich erhebenden Adam, nach einem Elfenbeinschnitzwerke des 12. Jahrhunderts (im Museum zu Darmstadt) zu dem Aufsatze: „Adams Grab auf Golgatha," einer in der altchristlichen Kunst öfter wiederkehrenden Vorstellung. Der stoffliche Reichthum des evangelischen Kalenders für den Ideenkreis der evangelischen bildenden Kunst ist mit Recht schon früher hervorgehoben worden.

Bezüglich des neulich in d. Bl. veröffentlichten Artikels „Die Kunst im Hause" ist dem Verfasser desselben der Wunsch ausgesprochen worden, die Titel einiger einschlagenden Werke mitzutheilen. Leider muß vorausgeschickt werden, daß die Preise derselben meist für kunstsinnige Privaten etwas hoch sind, indessen finden sich einige derselben fast in allen öffentlichen Bibliotheken und es ist dort die Benutzung immerhin möglich. — Für plastische Ornamente enthält den größten Reichthum: Heideloffs Ornamentik des Mittelalters; Nürnberg 1840 f. 4 Bände gr. 4. 33⅓ Thlr. mit sehr ausgeführten Stahlstichen. Vorzügliche altchristliche (italienische) Mosaiken und farbige Verzierungen sind in: Hessemers arabische und altitalienische Bauverzierungen. Berlin 1836 f. Fol. (100 Tafeln Farbendr.) 20 Thlr. Gemischte Verzierungen enthält Höflings: Sammlung von Initialen, Ornamenten, Paramenten 2c. Bonn 1855. (36 Tafeln Farben- u. Tondr.) 6 Thlr. Muster für Weberei und Stickerei bieten: Bock, der Musterzeichner des Mittelalters. Leipz. 1858 f. (In Lieferungen von 4 Bl. Farbendr. roy. fol. à 2⅔ Thlr.) und desselben Geschichte der liturgischen Gemeinde des Mittelalters, mit 120 Abbildungen in Farbendruck. Bonn 1856. 8° (9 Thlr.) — Zahlreiche neuere englische und französische Prachtwerke bieten besonders für Miniaturen und Schriftornamente ausgezeichnete Vorlagen; eines der billigsten: Digby Wyatts und Tymms Art of Illuminating (mit etwa 12 Farbendrucken und ebenso viel Umrißblättern zum Nachkoloriren). London 1860. 8° kostet 28¼ Thlr. — Das Bedürfniß nach einem billigen und populären „Handbuch der christlichen Ornamentik" wird jedenfalls über kurz oder lang zur Herausgabe eines solchen Werkes führen und ist nur zu wünschen, daß dasselbe aus berufenen Händen hervorgehe.

A.-Z.

Verantwortliche Redaction und Verlag von Ebner & Seubert in Stuttgart.
Schnellpressendruck der J. G. Sprandel'schen Buchdruckerei daselbst.

Christliches Kunstblatt

für Kirche, Schule und Haus.

1. April 1861. Nro. 7 u. 8.



Herausgegeben unter Leitung von

C. Grüneisen, K. Schnaase und J. Schnorr von Carolsfeld.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 2 fl. oder 1 Thlr. 6 Sgr. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Der Kirchenbau der evangelisch-reformirten Gemeinde in Luzern.

Die evangelisch-reformirte Gemeinde zu Luzern in der Schweiz hat ihre eigene, obwohl nicht weit zurückgehende Geschichte. Ihre Gründung durch den Zusammentritt einer kleinen Zahl in und um Luzern angesessener evangelischen Eigenthümer und Hausväter, und die Einreichung einer Bittschrift an den täglichen Rath des sonst ganz katholischen Kantons, daß denselben die regelmäßige

Ausübung des Kultus ihrer Konfession, sowie ein passendes Lokal hierzu gewährt werden möchte, fällt in die Mitte des Jahres 1826. Die Anerkennung der Gemeinde, sowie die Festsetzung der besondern Bestimmungen, unter welchen der bewilligte Gottesdienst Statt haben sollte, wurde von der höchsten Kantonsbehörde, nicht ohne eifrigen Widerspruch von einer gewissen Seite her zu erfahren, noch am Schlusse desselben Jahres ausgesprochen. Dieses Widerstreben ängstlicher Gemüther konnte begreiflich erscheinen, da manche in solcher Zulassung des einst so heftig bekämpften geistigen Elementes Gefahr sahen für den Kanton, der bis dahin als der Vorort der katholischen Mitstände der Eidgenossenschaft betrachtet worden war. Doch die vorurtheilsfreiere Gesinnung des obersten verwaltenden Rathes vermochte mit der vorläufig ausgesprochenen Bewilligung durchzudringen, wobei denn freilich auch die schuldige Rücksicht auf den Umstand mitwirkte, daß nach der damaligen Verfassung die schweizerische Tagsatzung alle vier Jahre um in Luzern als dem dritten eidgenössischen Vororte sich versammelte, und die eidgenössische Kanzlei, zur Hälfte wenigstens aus Reformirten bestehend, alsdann volle zwei Jahre daselbst zu bleiben hatte. Zu jener Zeit brachten abwechselnd die reformirten Gesandtschaften von Zürich und Bern einen eigenen Prediger mit, und es wurde dann zumal für die Dauer der Tagsatzung dem evangelischen Kultus eine der katholischen Kirchen der Stadt eingeränmt.

Am heiligen Osterfeste des Jahres 1827 wurde der erste Gottesdienst dieser etwa 200 Glieder zählenden Gemeinde, wovon jedoch die Hälfte als ohne bleibende Niederlassung zu rechnen war, gefeiert durch den schon zu Anfang des Jahres von Bern herberufenen Pfarrer und in einer hiezu von der luzernischen Regierung angewiesenen Kapelle, welche zu dem Gebäude gehörte, in dem die eidgenössische Kanzlei untergebracht war und das in früheren Zeiten dem päpstlichen Nuntius zur Residenz diente. Ein Abgeordneter der Kantonsregierung stellte der Gemeinde den erwählten Seelsorger vor und übergab ihm sodann zwei werthvolle Denkzeichen der besonderen Theilnahme, welche sich von hoher Seite der neuen Gemeinde zugewendet hatte, nämlich einen schönen silbernen Abendmahlskelch von König Friedrich Wilhelm III. von Preußen, und einen zweiten ähnlichen von den Regierungen der Kantone Zürich und Bern gewidmet. Am Pfingstmontage desselben Jahres fand eine feierliche Austheilung von Bibeln und Neuen Testamenten Statt, welche von der Basler Bibelgesellschaft der Gemeinde als Geschenk zugesandt worden waren. Bei diesem Anlasse empfing auch ein Nachkomme des deutschen Reformators von seinem jüngern Sohne her, Gotthold Luther aus Dresden, der sich damals als Tischler in Luzern aufhielt, diese Gabe, an welche zu einem großen Theile das ruhmwürdige Andenken seines Ahnherrn geknüpft ist.

Nun ging die Gemeinde ihren stillen, friedlichen Gang. Sie ward durch die Beiträge der reformirten und paritätischen Stände erhalten, denen der König von Preußen jahrelang ebenfalls ein ansehnliches Geschenk beifügte. In neuerer Zeit haben sich jedoch ihre Verhältnisse in mehrfacher Beziehung geändert. Es versammelt sich keine Tagsatzung mehr in Luzern; dagegen hatte sich in den letzten Jahren die Zahl der wirklichen Gemeindeglieder und der übrigen Zuge-

hörigen bedeutend vermehrt. Zudem machte sich zur Sommerszeit, da sehr viele Fremde in Luzern sich aufhalten, und an hohen Festtagen, an denen auch die in demselben Kantonsgebiete zerstreuten Protestanten zur Stadt kommen, um an Gottesdienst und Abendmahlsfeier Theil zu nehmen, oder in Zeiten, da Luzern als eidgenössischer Waffenplatz Truppen aufzunehmen hat, welche theilweise ebenfalls der evangelischen Konfession angehören, das Bedürfniß eines größeren und angemesseneren gottesdienstlichen Raumes geltend. Das durch solche Umstände hervorgerufene und gerechtfertigte Gesuch um Anweisung eines größern Lokales, beziehungsweise um Ueberlassung einer der städtischen katholischen Kirchen zur Mitbenutzung für den protestantischen Gottesdienst fand bei den zuständigen Behörden wenig geneigtes Gehör, so daß der Gemeinde nichts Anderes übrig blieb, als sich für den Bau einer eigenen Kirche zu entscheiden und damit zugleich einen bedeutenden Schritt zu Erlangung einer selbständigen Stellung zu wagen. Sie bestellte daher aus ihrer Mitte eine Baukommission, welche zuerst eine Subskription unter den Gemeindegliedern veranstaltete, deren Ergebniß bei der geringen Zahl begüterter Theilnehmer dennoch ganz ehrenwerth war. Hauptsächlich aber sah sich die Gemeinde für die Ausführung ihres Planes an die Liebe und Hülfsbereitwilligkeit ihrer evangelischen Miteidgenossen gewiesen. Denn die Kosten stellten sich nicht unbedeutend dar. Es handelte sich um Ankauf eines geeigneten und wohlgelegenen Bauplatzes, der nach mehrfachem Hinundher-Rathen und Prüfen endlich auf einer geräumigen Ebene im Hintergrunde der den Besuchern des Vierwaldstättersees wohl bekannten schönen Avenüe zum Preise von 15,000 Franken gefunden ward, welche von den stattlichen, ja selbst prächtigen Gasthöfen längs dem Gestade gebildet ist. Und wenn in Zürich die katholischen Einwohner schon seit längerer Zeit einen schönen, würdigen Tempel haben, wenn in Bern eine neue ansehnliche katholische Kirche gebaut und in Genf neben einer schon vorhandenen noch eine zweite in großartigem Stil aufgeführt worden, wenn Basel aus eigenen Mitteln den dortigen Katholiken ein nicht weniger stattliches Gotteshaus herrichtet, so hofften sie, es werde den evangelischen Eidgenossen nicht weniger daran liegen, daß umgekehrt auch der evangelische Gottesdienst in einer so angesehenen und von Einheimischen und Fremden so viel besuchten Stadt wie Luzern eine würdige Stätte habe. Darum wandte sich auch die Baukommission unter wohlwollender Vermittelung an den in und außer der Schweiz rühmlichst bekannten Architekten Ferdinand Stadler in Zürich, welcher mit wohlerwogener Berücksichtigung der vorwaltenden Umstände und Verhältnisse einen Bauplan entwarf, der in einfachem ansprechendem Stile ausgearbeitet war, dessen Kostenanschlag aber immerhin auf die Summe von 110,000 Franken anstieg, wobei auch nur die nothwendigste innere Ausstattung berechnet war, die weitere Ausschmückung aber späterer Fürsorge anheimgestellt blieb.

Nun fand sich der Kirchenrath von Zürich, an den sich die Vertreter der Gemeinde um geneigte Mitwirkung bei ihrem Vorhaben gewandt hatten und der seit einer längern Reihe von Jahren ein Aufsichtsrecht geübt hatte, berufen, in besonderer Weise diese Angelegenheit zu fördern, indem diese Behörde an sämmtliche Kirchenstillstände (Kirchenvorsteherschaften oder Presbyterien) des

Kantons Zürich ein warmes Einladungsschreiben erließ (8. November 1858), eine Sammlung von Gaben in ihren betreffenden Gemeinden zu Gunsten dieses Kirchenbaues zu veranstalten, und ein eben so dringliches Empfehlungsschreiben an alle evangelischen Kirchenbehörden der Schweiz sandte, um dieselben mit Hinweisung auf die im eigenen Kanton getroffenen Anordnungen wo möglich zu ähnlichem Vorschreiten zu veranlassen. An den Bundesrath und die Regierungen der evangelischen und paritätischen Kantone hatte sich die Gemeindevorsteherschaft unmittelbar mit dem Ansuchen um Beiträge gewandt.

Jene kirchenräthliche Einladung und Fürsprache ward im Kanton Zürich von sämmtlichen Gemeinden mit aller Bereitwilligkeit, ja hie und da, wie ausdrücklich berichtet wurde, mit großer Freude aufgenommen, und auch von den meisten übrigen schweizerischen Kirchenbehörden wurde freundliche Mitwirkung zugesagt. In der Stadt Zürich und einem Theil der Landgemeinden ward die Sammlung durchweg im Dezember 1858 als Kirchensteuer (d. h. vermittelst der Kirchenbecken oder Kirchenbeutel), in andern als Haussteuer vorgenommen und ertrug in diesem Kanton nahe an 28,000 Fr., im Kanton Bern durch Kirchensteuer über 16,000 Fr., ebenso in den Kantonen Aargau, Thurgau, Graubündten, die sämmtlich paritätisch sind, über oder nahe an 4000 Fr. u. s. f. In Baselstadt ergaben sich durch Privatsammlung bei 12,000 Fr. Außer diesen Sammlungen trugen die einzelnen Kantonsregierungen bestimmte Summen bei, z. B. Zürich 4000 Fr., Bern 4000 Fr., Luzern 3000 Fr., andere 2000 Fr. u. s. w. Die Bundesversammlung dekretirte auf Antrag des Bundesrathes 25,000 Fr. Ebenso betheiligten sich verschiedene Korporationen, Vereine und Privaten in verschiedenen Kantonen (solche auch in Luzern, sowie etwa anwesende Fremde) an diesem Werke, und abermals erscheint auf der Liste der Geber ein großmüthiges Geschenk von 3000 Fr. des damaligen Prinzregenten, nunmehr regierenden Königs von Preußen, Wilhelm I., so daß auf allen diesen Wegen und binnen kurzer Zeit eine Gesammtsumme von 140,000 Fr. erzielt wurde. Auf diese Weise ist die evangelische Kirche in Luzern ein Nationaldenkmal der evangelischen Eidgenossenschaft geworden.

Wenn vielleicht das Vorangegangene weniger der Bestimmung dieser Zeitschrift entspricht, so wird dieß eher der Fall sein bei der nachfolgenden, von kundigster Hand mitgetheilten technischen Beschreibung dieses Neubaues.

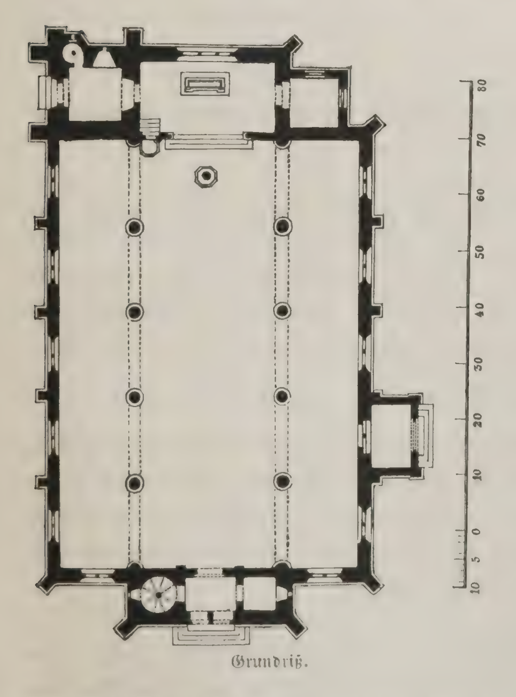
Der Grundstein zu der im Bau begriffenen reformirten Kirche in Luzern wurde im April 1860 gelegt. — Die Kirche wird nach dem Plan und unter der Leitung des Herrn Architekten Ferdinand Stadler in Zürich in einfachem gothischem Stil ausgeführt und es sind die Arbeiten so weit gediehen, daß die Einweihung und Benützung der Kirche im August dieses Jahres stattfinden kann.

Bei der ungünstigen Beschaffenheit des Baugrundes wurde ein künstliches Fundament nothwendig, welches die Baukosten nicht wenig erhöhte. — Das Fundament besteht aus einem Pfahlrost von 600 Pfählen von Föhrenholz von 30 à 40 Fuß Länge. Darauf ruht ein liegender Rost, welcher mit Steinen ausgeschlagen und mit großen steinernen Platten belegt wurde. Zur Abhaltung


Ansicht.

der Erdfeuchtigkeit wurde in der Höhe des größten Wasserstandes eine Asphaltschichte angebracht, und durch dieses bewährte Mittel die Umfassungsmauern der Kirche für alle Zeiten gegen Feuchtigkeit geschützt.

Die Kirche, welche für 600 Sitzplätze berechnet ist, bildet in ihrer Grundform ein Oblongum von 57 Fuß Breite und 102 Fuß Länge und besteht aus zwei Seitenschiffen und einem Mittelschiff, dem Altarraum, einer kleinen Sakristei und dem Thurm, welcher am nordwestlichen Ende sich befindet. — Ueber dem Haupteingang ist eine kleine Empore für Placirung einer Orgel angebracht; links am Chorbogen befindet sich die Kanzel von Stein und rechts wird ein Lesepult für Bibellektion, Kinderlehre und dergleichen Funktionen seine Stelle finden.



Grundriß.

In Mitte des Chores, welcher rechtwinklig abgeschlossen ist, kommt der Altartisch, und längs den Wänden die Stühle für die Kirchenvorsteher. Das Dach ist mit Schiefern eingedeckt. Die Gevierthöhe der Kirche beträgt nicht mehr als 44 Fuß; dessenungeachtet erhielt der innere Raum durch die Theilung in Neben- und Mittelschiffe ein schönes, würdiges Verhältniß. Die in England übliche Vorschrift, daß nur Räume von höchstens 24 à 30 Fuß mit einem Dach überspannt werden sollen, dürfte eine allgemeinere Anwendung finden, da dem würdevollen Eindruck eines Gotteshauses nichts so sehr Eintrag thut, als das gedrückte Verhältniß so mancher Kirchen, wie man sie häufig auf dem Lande findet.

Die Mauern des Mittelschiffs werden durch eine doppelte Bogenstellung von je 5 Bogen getragen, welche auf runden Säulen von Sandstein ruhen. Die Säulen mit ihren verzierten Kapi-

tälen machen einen günstigen Eindruck und es ist diese Form ihrer Eleganz und Leichtigkeit wegen für kleinere Kirchen besonders anzuempfehlen. Die Decke des Mittelschiffes ist horizontal und wird deßhalb durch façonirte Unterzüge gebrochen, hernach verputzt und entsprechend gemalt, da die Mittel nicht ausreichen, den Plafond in Holz zu vertäfern.

Die Kirche und der Thurm sind gemauert, und nur die Pfeiler, die Thüren und Fenstereinfassungen und die vordere Façade bestehen aus massiven Quadern.

Die mit Maaßwerk verzierten Fenster des Chors und der Hauptfaçade beabsichtigt man mit Glasmalereien zu versehen; die Fenster der Schiffe erhalten einfache Verglasung mit Bleifassung nach entsprechendem Muster.

Der Thurm mißt 16½ Fuß im Quadrat und hat eine Höhe von 126 Fuß vom Boden bis an die Spitze. Auf Gevierthöhe endigt der Thurm mit einem krenelirten Gesims, an dessen vier Ecken Fialenthürme sich erheben. Die Thurmpyramide ruht auf einem Gewölbe und wird nicht in Holz, sondern ganz in Sandsteinen ausgeführt. Die Ecken werden nämlich durch starke einen Fuß dicke Rippen gebildet, zwischen welchen fünfzöllige Sandsteinplatten eingesetzt und gehörig mit Eisen verbunden werden. Die Spitze wird eine vergoldete Wetterfahne krönen, welche aus der Fabrik von Hart & Son in London bereits bezogen wurde. Diese Fabrik beschäftigt sich ausschließlich mit Anfertigung kirchlicher Gegenstände in Eisen, als Kandelaber, Thürbeschläge u. s. w. in gothischem Stil und liefert dieselben geschmackvoll und billig.

Statuten des Vereins für kirchliche Kunst im Königreich Sachsen.

§. 1.

Der Verein für kirchliche Kunst hat den Zweck, soweit seine Mittel und Kräfte reichen, die echt christliche Kunst nach den Grundsätzen und Bedürfnissen der evangelisch-lutherischen Kirche zu fördern, namentlich bei dem Neu- und Umbau von Kirchen, Altären, Kanzeln ꝛc., bei der Anfertigung kirchlicher Geräthe, der Ausstattung der Gottesäcker mit kirchlichen Grabmälern durch Rath und That zu helfen.

§. 2.

Hiernach wird sich die Thätigkeit des Vereins nicht blos darauf erstrecken, erforderte Gutachten zu ertheilen, sondern auch auf Verlangen Zeichnungen und Risse nebst Kostenanschlägen zu denselben zu liefern, gute Altargemälde von tüchtigen Künstlern fertigen zu lassen, sowie sonstige, in dieses Bereich einschlagende, Bestellungen zur Ausführung zu bringen.

§. 3.

Erforderte Gutachten wird der Verein, wenn nicht besonderer Aufwand für Reisen und dergleichen damit verbunden ist, unentgeltlich ertheilen, Baurisse und andere Zeichnungen zu den billigsten Ansätzen, unter besonderen Verhältnissen auch unentgeltlich anfertigen lassen und bei Bestellungen von Altargemälden

oder anderen Kunstleistungen besonders bemüht sein, wirklich Werthvolles zu möglichst billigem Preise zu liefern. Sollten die Mittel des Vereins zu Ausführung sämmtlicher, an denselben gelangenden, Aufträge nicht ausreichen, so sind zunächst und vorzugsweise die von Vereinsmitgliedern ausgehenden Gesuche zu berücksichtigen.

§. 4.

Die hierzu erforderlichen Geldmittel werden durch Beiträge seiner Mitglieder und durch zu hoffende außerordentliche Geschenke beschafft werden.

§. 5.

Jeder, der sich zu einem jährlichen Beitrage von mindestens Einem Thaler — — verpflichtet, ist, so lange er diesen Beitrag leistet, Mitglied des Vereins.

Auch Stadt- und Gemeinderäthe werden, wenn sie sich zu einem jährlichen Beitrage von mindestens gleicher Höhe verpflichten, als Mitglieder betrachtet.

§. 6.

Die Geschäfte des Vereins werden von einem Direktorium geleitet, welches aus dem Vorsitzenden, dem Geschäftsführer und dem Kassirer besteht. Jedes dieser drei Direktorialmitglieder hat einen Stellvertreter, der in Behinderungsfällen für dasselbe eintritt.

Dem Direktorium steht für wichtigere Angelegenheiten (cfr. §. 9.) ein Ausschuß zur Seite, der aus wenigstens acht und höchstens zwölf Mitgliedern besteht und dem die Stellvertreter der Direktorialmitglieder angehören.

Sämmtliche Direktorial- und Ausschußmitglieder müssen der evangelisch-lutherischen Kirche angehören.

§. 7.

Die Direktorialmitglieder und deren Stellvertreter, welche sämmtlich in Dresden ihren Wohnsitz haben müssen, werden von dem Ausschusse nach relativer Stimmenmehrheit auf zwei Jahre gewählt. Jährlich scheidet die Hälfte derselben aus, welche das erste Mal schon nach Ablauf eines Jahres durch das Loos bestimmt wird. Die Ausgeschiedenen sind sofort wieder wählbar.

Der Ausschuß, an dessen Versammlungen die Direktorialmitglieder mit Stimmberechtigung Theil nehmen, ergänzt sich auf gleiche Weise durch Kooptation.

§. 8.

Der Vorsitzende, oder in Behinderungsfällen sein Stellvertreter, hat die Zusammenkünfte des Direktoriums und des Ausschusses einzuberufen und zu leiten, über die Vertheilung der an den Verein gelangenden Aufträge unter die betreffenden Sachverständigen, da nöthig, nach zuvor eingeholter Zustimmung der andern Direktorialmitglieder Entschließung zu fassen, den Verein vor Gericht, sowie überhaupt vor Behörden, den Vereinsmitgliedern und dritten Personen gegenüber zu vertreten, alle von dem Vereine ausgehenden Schriften zu unterzeichnen und die aus der Vereinskasse auszuzahlenden Rechnungen zu signiren.

Der Geschäftsführer hat in den Sitzungen des Direktoriums und des Ausschusses das Protokoll zu führen, alle Eingänge in Empfang zu nehmen und zur Registrande zu bringen und sodann dem Vorsitzenden nebst den dazu gehörigen Unterlagen zur weiteren Entschließung vorzulegen, über jeden an den

Verein gelangenden Auftrag und dessen Ausführung besondere Akten anzulegen, das Aktenregister zu führen und das Archiv des Vereins zu verwalten, die für die Korrespondenz des Vereins erforderlichen schriftlichen Arbeiten, soweit dieselben nicht von dem Vorsitzenden oder den beauftragten Sachverständigen selbst übernommen werden, zu fertigen und diese, sowie die von den Sachverständigen gelieferten Gutachten unter Mitvollziehung des Vorsitzenden an die Adressen abzusenden.

Der Kassirer hat ein genaues Mitgliederverzeichniß, welches Namen, Stand, Wohnort und die Höhe des Jahresbeitrags, sowie den Tag des Beitritts und des Ausscheidens jedes Vereinsmitgliedes enthalten muß, zu führen, die eingehenden Beiträge einzunehmen und zu verrechnen, die erforderlichen Ausgaben gegen von dem Vorsitzenden signirte Quittungen zu bestreiten und jährlich dem Gesammtausschusse Rechnung abzulegen.

§. 9.

Dem Ausschusse, welcher sich auf jedesmalige Einberufung des Vorsitzenden des Direktoriums, mindestens aber alljährlich ein Mal im Monat April oder Mai zu versammeln hat, liegt es ob:

1) die erforderlichen Wahlen vorzunehmen,
2) die Jahresrechnungen zu prüfen, resp. durch besondere Revisoren prüfen zu lassen und zu justificiren,
3) über Erläuterung oder Abänderung der Statuten Beschluß zu fassen,
4) diejenigen Berathungsgegenstände zu erwägen und zur Entscheidung zu bringen, welche ihm wegen ihrer Wichtigkeit oder Zweifelhaftigkeit durch Beschluß des Direktoriums vorgelegt werden.

Die Einberufung des Ausschusses erfolgt durch ein schriftliches Circular, in welchem sämmtliche in der betreffenden Sitzung zur Berathung und Beschlußfassung kommende Gegenstände anzugeben sind und welches mindestens acht Tage vor der Sitzung jedem Ausschußmitgliede vorgelegen haben muß.

Zur Beschlußfähigkeit des Ausschusses ist die Anwesenheit von mindestens der Hälfte seiner Mitglieder erforderlich.

§. 10.

Sollte kein Mitglied des Direktoriums dem eigentlichen Künstlerstande angehören, so hat der Ausschuß einen Künstler zum vierten ordentlichen Direktorialmitgliede zu bestimmen. Dann entscheidet bei Stimmengleichheit die Stimme des Vorsitzenden. Sollte aber das Direktorium zweifelhaft sein, ob ein an den Verein gelangter Antrag abzulehnen sei oder wem es eine Arbeit übertragen solle, so hat es sich zur Entscheidung dieses Zweifels zunächst durch Zuziehung seiner stellvertretenden Mitglieder zu verstärken.

§. 11.

Die vorgenannten Geschäfte werden sämmtlich unentgeltlich verwaltet, nur baare Auslagen aus der Kasse des Vereins bestritten. Künstlerische und technische Arbeiten dagegen, welche der Verein den Auftraggebern gegenüber unentgeltlich übernimmt, werden, soweit sie nicht von dem betreffenden Künstler freiwillig ohne Entschädigung übernommen werden, nach vorgängiger Vereinbarung mit dem ausführenden Künstler aus der Vereinskasse honorirt.

§. 12.

Alle von Außen kommende Anfragen, Aufträge ꝛc. sind an „das Direktorium des Vereins für kirchliche Kunst" unter der Adresse des Geschäftsführers zu richten, Beiträge an den Kassirer zu senden.

§. 13.

Jedes Vereinsmitglied erhält alljährlich nach abgehaltener Jahresversammlung portofrei unter Kreuzband einen Bericht über die Thätigkeit des Vereins im letzten Jahre nebst Auszug aus der Vereinsrechnung zugesendet. Sollten die Mittel des Vereins es gestatten, so wird derselbe von Zeit zu Zeit, sei es durch, namentlich in Holzschnitt ausgeführte, Abbildungen der wichtigsten, unter Beihülfe des Vereins ausgeführten Kunstwerke oder in anderer Weise den Vereinsmitgliedern eine Gegengabe bieten.

§. 14.

Bei etwa erforderlich werdenden öffentlichen Bekanntmachungen wird sich der Verein des Dresdner Journals und der Leipziger Zeitung als seiner Organe bedienen.

§. 15.

Die Auflösung des Vereins kann nur von dem Direktorium in Gemeinschaft mit dem Ausschusse und zwar lediglich mit Stimmenmehrheit von zwei Drittheilen sämmtlicher Direktorial- und Ausschußmitglieder beschlossen werden. Auf gleiche Weise ist in derselben Versammlung über das Vermögen des Vereins, jedoch nur zu einem seiner Bestimmung analogen Zwecke zu verfügen.

Dresden, den 27. Juni 1860.

Das Directorium des Vereins für kirchliche Kunst.
Dr. Langbein, d. Z. Vorsitzender.
Carl Andreae, Kassirer.
Julius von Carlowitz, Geschäftsführer.

Das unterzeichnete Ministerium hat im Einverständnisse mit dem Justizministerium den vorstehenden Statuten des Vereins für kirchliche Kunst die nachgesuchte Bestätigung ertheilt und hierüber gegenwärtiges

Dekret

unter gewöhnlicher Vollziehung ausgestellt.

Dresden, den 20. October 1860.

Ministerium des Cultus und öffentlichen Unterrichts.
(L. S.) v. Falkenstein.
Rudolph.

Die heilige Schrift Alten und Neuen Testaments,

überſetzt von Dr. Martin Luther. Stuttgart, Verlag von Samuel Gottlieb Lieſching.

Eine prächtige Altarbibel; auch für Hausherren und Familienväter beim täglichen Hausgottesdienſt vortrefflich geeignet, zumal für ältere Augen. Denn der Druck iſt außerordentlich klar bei mäßiger Größe der Lettern. Ueber den Kapiteln ſelbſt iſt außer der einfachen Ueberſchrift keine Inhaltsangabe und unter den Verſen ſind keine die Klarheit des Druckes ſtörenden Parallelſtellen, wie ſie für die Privaterbauung und Belehrung, für den eigentlichen Handgebrauch der Bibel allerdings unentbehrlich ſind. Das Format iſt groß Quart, das Papier ſtark und milchweiß, das Ganze hat den Charakter edlen, einfachen Reichthums und kirchlicher Würde. Was die Kunſt und das Handwerk vermochte, ohne zu hoch zu greifen, iſt darauf verwandt. Der ſtarke und ſchöne Pracht=einband in Leder mit Goldſchnitt und Golddruck iſt von Albert Schmidt in Stuttgart. Die einfach=ſinnige Zeichnung des Einbands hat Julius Schnorr in Stuttgart, den Stempelſchnitt dazu G. Widmayer daſelbſt geliefert. Der vordere Deckel hat eine Einfaſſung von Roſenranken und in der Mitte ein gothiſches Kreuz, über deſſen Vierung ein großer Kreis mit dem Sinnbild des heiligen Geiſtes, der Taube, hervorragt. In der Mitte der hintern Deckel=Einfaſſung iſt ein gothiſches Dreiblatt und ein Dreieck, das Symbol der Dreieinigkeit, ineinandergeſchoben; darauf liegt das Buch des Lebens mit dem A und O; außen iſt die Figur von Epheu und Paſſifloren umrankt und über ihr ſteht der von Wein und Aehre umſchloſſene Kelch — das iſt die Vig=nette des Lieſching'ſchen Verlags. Die Rückenverzierung beſteht aus gothiſchen Lineamenten.

Inwendig iſt vor dem Titel ein Widmungsblatt, das durch die Anſtalt von Malté in Stuttgart in Farbendruck — Gold auf Grün — fein ausgeführt iſt. Gebrochenes und gekreuztes Stabwerk, von Reben umrankt, bildet den Rahmen, an den der mit der Widmung oder Stiftungsurkunde auszufüllende Karton wie aufgeſpannt iſt. Unten ſtehen auf Altaresſtufen die zwei Geſetzes=tafeln des Alten Teſtaments; vor ihnen brennt der goldene ſiebenarmige Leuchter. Oben in der Weinranke glänzt der Kelch des Neuen Teſtamentes in einer Glorie, von der mit Aehren geſchmückten Dornenkrone umgeben. Ein Cherub breitet ſeine Flügel darüber. Dieſes ſchöne Blatt iſt von Oskar Pletſch entworfen. Auch der bei Breitkopf und Härtel in Leipzig gedruckten und im Atelier von Profeſſor Hugo Bürkner in Dresden, von M. Müller und F. Hertel fein in Holz geſchnittenen beiden Titelblätter, ſowie die reichen Anfangsbuchſtaben zu den Hauptbüchern der heiligen Schrift ſind von O. Pletſch gezeichnet, der von der Berliner Bilderbibel, von den Rauhhäuſer Engelbildern und dem hübſchen Weinachtsbüchlein her vortheilhaft bekannt iſt. — Die zwei Titelblätter beſtehen aus neun, von knorrigem Geſtänge in gothiſcher Form umſchloſſenen Feldern. Ueber dem Titel zum Alten Teſtament ſitzt Adam und Eva unter dem Baum. Die Schlange, welche ihn umringelt, ziſchelt der jungen Frau ins Ohr; dieſe gibt den Apfel ihrem Manne. Ueber dem Stamme des Baums liegt zwiſchen

den Früchten und Blättern ein Todtenkopf — zum Zeichen, daß dieser Genuß den Tod wirkt. Unterhalb ist das Opfer Abrahams. Links steht in ganzer Figur Moses mit den zwei Tafeln; gegenüber rechts David auf der Harfe spielend. In den vier runden Eckfeldern oben und unten sitzen die vier großen Propheten. Daß diese großen Männer sich gegenüber von Moses und David in so kleine Räume hineinschmiegen müssen, da doch „Moses und die Propheten" der gleichberechtigte Inhalt des Alten Testamentes sind, ist Schade. Ihre sitzende Stellung ist auch nicht günstig, am ungünstigsten die halb knieende, halb sitzende Stellung des Ezechiel. Daß Jeremias nur als der über Jerusalems Trümmer klagende aufgefaßt ist, entspricht nicht seinem biblischen Begriff und Beruf, wonach er viel mehr „zur eisernen Säule und zur ehernen Mauer" gesetzt war. Der Moseskopf ist auch kaum streng und groß genug, und daß er auswärts blickt, ist nicht gut. Adams Rücken und der linke Fuß der Eva ist minder gefällig gezeichnet. Einen Moment, wie das herunterfallende Messer des erschrockenen Abrahams (der hier zu sehr als bloßer Biedermann ausschaut) im Bilde zu fixiren, ist immer bedenklich. Die schönste und ansprechendste Figur des Blatts ist David. Entschieden günstiger wirkt das Titelblatt zum Neuen Testament. Die zwei, in etwas kurzen Verhältnissen, doch markig und charaktervoll gezeichneten Apostel Petrus und Paulus stehen rechts und links; in den Rundbildern der vier Ecken sitzen die vier Evangelisten mit Feder und Buch neben ihren geflügelten Symbolen in ansprechender Haltung. Unterhalb des Titels sitzt der Täufer am Boden, scharfen Augs uns anschauend und auf das Lamm hindeutend. Oberhalb hängt Christus am Kreuze, ein Engel knieet mit dem Palmenzweig zu seiner Rechten und läßt das Blut aus der Seitenwunde in einen Kelch fließen, (das sollte auf der linken, der Herzseite sein), während ein anderer Engel mit Palmzweig das von der linken Hand träufelnde Blut in einen Kelch auffängt, (die rechte Handwunde fließt nicht!) Auf dem Spruchbande am Fuß des Kreuzes steht ein Cherubkopf und das Wort: non moriar, sed vivam (ich werde nicht sterben, sondern leben). Schade, daß das an sich schöne und feine Bild des gekreuzigten Herrn gegen die zwei Bilder seiner Diener und Boten zu wenig hervortritt; es sollte das ganze Blatt kräftiger ausfüllen und beherrschen als eigentliches Hauptbild, das den Kern und Stern des Neuen Testamentes vergegenwärtigt.

Statt sonstiger Bilder enthält diese Bibel am Anfang jedes Buchs nur ein in schön umranktem Rahmen wie in einem Fähnlein oder Banner stehendes künstlich gezeichnetes und fein geschnittenes Initiale, dessen Emblem sich sinnig auf den Inhalt des Buchs bezieht. Bundeslade, goldener Leuchter, Gesetztafeln und eherne Schlange füllen das A aus, womit die Bücher Mosis beginnen. Ein Stier (das goldene Kalb) steht im Anfangsbuchstaben des zweiten Buchs Mosis; ein levitisches Brandopfer vor dem dritten; die eherne Schlange vor dem vierten; die Weintraube und die Früchte der Kundschafter vor dem fünften Buch Mosis; Rauchfaß und Cherub vor 1. Sam.; Oelhorn vor 1. Kön. und 2. Chron.; Papierrolle und Feder vor 2. Kön. und 1. Chron.; Kelle, Schwert und Mauer vor Nehem.; Distel und Dornen vor Hiob; Harfe über Rosen vor den Psalmen; Weintraube, Passiflore und Harfe vor dem hohen Lied; die

Zange mit der glühenden Kohle über Eiche und Rose vor Jesaias; das Symbol Gottes mit Geißel und Passiflore vor Jeremias; Feder, Buch und Löwe vor Daniel; das gestürzte goldene Kalb vor Hosea und Maleachi. Vor den vier Evangelien sind die vier Evangelistensymbole; vor der Apostelgeschichte der heilige Geist als Taube; vor den paulinischen Briefen steht das Wort Gottes (A und O) mit dem zweischneidigen Schwert; vor den petrinischen das Doppelkreuz mit den zwei Schlüsseln von der Passionsblume umrankt; vor den johanneischen das Buch mit A und O über dem ein Adler schwebt; vor der Offenbarung der Johanniskelch mit der Schlange von Passifloren behängt. Lauter leicht verständliche Sinnbilder, fein und zierlich in der Weise des güldenen A B C von H. König, an die schönsten Miniaturen des Mittelalters und der Reformationszeit anknüpfend und die Freude an dem schönen Druck erhöhend. M.

Kurze Nachricht über den „Verein für christliche Kunst in Hamburg."

Die Stiftung dieses Vereins ist eine Folge des im Herbst 1858 hier abgehaltenen Kirchentages. Der Verein bildete sich am 23. September 1858; er hat seitdem in Hamburg und Altona 125 Mitglieder gewonnen, seine Mittel sind daher noch sehr beschränkt. Was er bisher damit ausgerichtet, ist ungefähr Folgendes:

Das erste Unternehmen war die Wiederherstellung einer beim Brande 1842 aus der St. Nikolai-Kirche in defektem Zustande geretteten bronzenen Passion, eines edeln Kunstwerks aus dem 15. Jahrh. Die korrekte Herstellung war dadurch erleichtert, daß ein andrer Abguß desselben Bildwerks auf dem St. Georgs-Kirchhofe vorhanden ist. Sie ist unter der künstlerischen Leitung des stilerfahrenen Martin Hensler durch den Bronzegießer Schultz trefflich ausgeführt, so daß diese Passion der neuen St. Nikolai-Kirche zur erbaulichen Zierde gereichen wird.

Als zweite Aufgabe hatte sich der Verein die Ausführung eines Glasgemäldes für das Fenster hinter dem Altar der Anscharius-Kapelle vorgesetzt. Dies Werk ist ihm inzwischen abgenommen durch ein Mitglied seines Vorstandes, welches dieses Bild zum Andenken einer theuren Entschlafenen selbständig gestiftet hat. Eben jetzt am 14. Dezember ist es vollendet. Unter Mitwirkung von Louis Asher durch den hiesigen Glasmaler Brünner ausgeführt, legt es als dessen erstes größeres Werk ein sehr vortheilhaftes Zeugniß für diesen in München ausgebildeten jungen Künstler ab. Das Fenster ist 14′ hoch und 6′ breit, die Hauptfigur fast lebensgroß. Es ist der Heiland mit der Siegesfahne schwebend und von einer Glorie umgeben, zu welchem sich von oben drei anbetende Engel neigen. Die gutstilisirte Zeichnung macht einen würdevollen Eindruck; die Wahl der Farben und ihre Zusammenstellung ist ebenso harmonisch, als die Farben selbst prächtig. Die Anscharius-Kapelle hat durch dies Bild eine neue wesentliche Zierde erhalten. Der christliche Kunstverein hat nun beschlossen, für eine andre noch fehlende zu sorgen. Es ist die Statue des Apostels

des Nordens, von welchem das Kirchlein seinen Namen führt. Diese soll 5′ groß von Sandstein im Bogenfelde des Hauptportals angebracht werden.*

Zwei Bilder sind vom Verein herausgegeben, wovon das eine im vorigen, das andre in diesem Jahre den Mitgliedern überreicht worden ist. Beide sind von Otto Specter gezeichnet. Das erstere: Christus nach Bellini (Dresdener Gallerie), ein Holzschnitt in der Größe und Manier des bekannten Kruzifixes nach M. Angelo, und zu demselben billigen Preise dargeboten. Das andre ist die Heilige Nacht nach Overbeck in ziemlich großem Format, in Holzschnittmanier und in dunkelem Tondruck mit der Feder auf Stein gezeichnet. Dasselbe Bild hat Specter auch auf Leinen abdrucken und dann transparent für den Weihnachtstisch malen lassen, und der Vorstand des Vereins hat sich gefreut, unsern Mitgliedern ein solches Bild zur Weihnacht darbieten zu können.**

Endlich hat derselbe Künstler einen Entwurf zu sogenannten Gevatterbriefen vorgelegt, welcher demnächst ausgeführt werden soll. Es ist damit auf die Wiederbelebung einer sinnreichen frommen Sitte abgesehen, welche in hiesiger Stadt sowohl als auf dem Lande z. B. in Holstein vor nicht gar langer Zeit allgemein gewesen zu sein scheint. Die Einrichtung der uns vorliegenden alten Exemplare konnte im Wesentlichen nur beibehalten werden; die Bilder mußten zum Theil anders gewählt werden. Ein quadratisches Blatt ward zweimal gefalzt zu einer Brieftasche, worein der Gevatter sein Geschenk für das Pathchen legt. Die äußere Seite wird mit neun Bildern geschmückt: für das quadratische Mittelfeld hat Specter die Kindersegnung gewählt, es wird eingefaßt von vier größeren Dreiecken, welche auf dunklem Grunde die vier Evangelisten zeigen, wogegen die vier äußeren größeren Dreiecke Geburt und Tod, Kreuzigung und Auferstehung Christi darstellen. Auf der inneren Seite bleibt das mittlere Quadrat frei für die widmende Inschrift des Taufzeugen. Vier oblonge Flächen enthalten vier Aussprüche des Herrn, welche auf die Taufe bezüglich sind: die vier kleineren quadratischen Felder vier apostolische Stellen.

Schließlich muß noch erwähnt werden, daß die Sache der nothwendigen Restauration des Ulmer Münsters im Vorstande des Vereins rege Theilnahme fand, und daß namentlich den Bemühungen des Herrn Pastors Dr. Geffcken es zu verdanken ist, daß außer einer vom Senat geschenkten Summe wenigstens ein kleiner Beitrag auch von Hamburg und Altona nach Ulm hat gesandt werden können.

Hamburg im Dezember 1860. F. St.

* Die Abbildung und Beschreibung der Anscharius-Kapelle brachte das Christliche Kunstblatt in Nro. 4 des Jahrgangs 1859. Bei dieser Gelegenheit wollen wir nicht unerwähnt lassen, daß die Architekten — in Uebereinstimmung mit den in Holz ausgeführten Altar, Kanzel und Lesepult — nunmehr auch einen Untersatz für das bronzene Taufbecken in Holz gebildet haben. Auch dieses neue Zubehör trägt das Seinige bei zu dem äußerst wohlthuenden Eindruck, den dieses im richtigen Verständniß des kirchlichen Stils und aus warmer Begeisterung geschaffene Kirchlein durchweg macht.

** Dies Transparent, in sauberer Malerei, mit Rahmen und Klappen versehen, so daß es ohne Weiteres aufgestellt werden kann, kostet in Hamburg 4 Mark und kann als ein sehr schöner, für Erwachsene und Kinder gleich empfehlenswerther Schmuck des Weihnachtabends angelegentlichst empfohlen werden. D. Red.

Holzschnitt.

Christliche Ostergabe in Bildern von Oskar Pletsch. In Holzschnitt von Professor Bürkner. Dresden, Verlag von J. Heinrich Richter.

Dieses dem Vorkämpfer der inneren Mission, Oberkonsistorialrath Dr. Wichern in Berlin, gewidmete Heft in groß Quart mit zwölf Darstellungen in Medaillonsform aus der Geschichte des Leidens und der Auferstehung unsres Herrn, je mit einem Bibelspruch und alten Liedervers ausgestattet und mit einer Umrahmung von Passionsblumen um Bild und Schrift in Rothdruck verziert, ist eine gewiß Vielen willkommene Ostergabe. Der sinnige Künstler hat die einzelnen Scenen der Passionshistorie mit eigenthümlicher Naivetät behandelt und die Handlung in den verschiedenen Gruppen dem individuellen Charakter der Handelnden gemäß belebt. So heben wir unter Anderem heraus: die Gefangennehmung Jesu im Garten, wo die Diener der Tempelwache von drei Seiten während des Judaskusses auf Jesum eindringen, indem Petrus den Malchus niedergeworfen hat und mit dem Schwert verwundet; so die Verleugnung des Petrus, der sein Gesicht der anschuldigenden Magd gegenüber hinter seinem erhobenen Arm zu verstecken sucht; so das Stillestehen der Emmauntischen Jünger mit der Bitte an den Herrn, mit ihnen ins Haus zu treten. Auch sind die Schriftstellen mit feiner Beziehung auf das erbauliche Element, welches in den dargestellten geschichtlichen Thatsachen und Ereignissen liegt, ausgesucht, und zugleich schließen sich die Liederverse in angemessener Wahl an.

Die Bilder dieses schön ausgestatteten Heftes finden sich auch in dem zu gleicher Zeit in demselben Verlag erschienenen

Passionsbuch für Kirche, Schule und Haus. Mit Holzschnitten nach Zeichnungen von Oskar Pletsch.

Herr Pastor Zürn zu Lüben in Schlesien hat laut des Vorworts hier zunächst die Passionsgeschichte aus den vier Evangelisten vollständig zusammen (nicht blos neben einander) gestellt, fast durchweg nach der Bearbeitung in Bessers Bibelstunden. Dazwischen sind ausgewählte Liederverse „als Wiederhall der Geschichte im christlichen Gemüthe, als Ruhe- und Ausgangspunkte für weitere Betrachtung" eingelegt. Dazu kommen nun zehn von den zuvorerwähnten Bürknerschen Holzschnitten nach O. Pletsch, nach den Sonntagen und der großen Woche der Passionszeit vertheilt. Möge auch dieses dankenswerthe Unternehmen allgemeinen Beifall finden.

Die Ostergabe kostet im Ladenpreise 15 Sgr. (54 kr.), in direktem Bezug 10 Sgr. (35 kr.); das Passionsbuch im Ladenpreise 12 Sgr. (42 kr.), direkt 9 Sgr. (32 kr.).

Im weiteren Zusammenhange mit den vorstehenden zwei Heften steht ein drittes Unternehmen:

Vierzig Konfirmations-Scheine mit Randzeichnungen, komponirt von Oskar Pletsch, in Holz geschnitten von Professor H. Bürkner. Preis 24 Ngr., direkter Bezug 20 Ngr. Dresden, J. Heinrich Richter.

Diese Scheine sind in klein Querfolio entworfen und enthalten abwechselnd eins von vier Medaillons der Ostergabe: die Salbung der Maria zu Bethanien, das heilige Abendmahl, Jesu Gebet in Gethsemane und die Kreuzigung. Die Einfassung des Medaillons und des ganzen Blattes mit seiner oberen Abtheilung ist von Rebenholz, woran Blätter und Trauben, auch hie und da wieder Weizenähren hervortreten. Ein in einer Strahlensonne stehendes Kreuz überragt das die Mitte der oberen Abtheilung innehaltende Medaillon, zu dessen Seiten je zwei Engel knieen, zunächst an dem

Mittelbilde mit Taufgefäßen und Abendmahlskelch nebst Hostie auf dem Teller, an den äußeren Seiten mit dem aufgeschlagenen Bibelbuch und neben dem Rauchgefäße in betender Geberde. Auf einem Spruchband unter diesen Bildern liest man den Spruch Offenb. Joh. 3: Halte was du hast, daß Niemand deine Krone nehme. Unten steht mit rother Schrift der eigentliche Denkspruch, der auf den 40 Blättern in schöner Auswahl abwechselt. Dazwischen ist der Raum für das Konfirmationszeugniß. Die Anordnung ist ansprechend und den Geistlichen neben den Speckterschen und vor vielen andern dergleichen Blättern zu empfehlen. G.

Chronik.

Baukunst. Ein in Bologna wohnender Protestant hat den alten Palast des Papstes Sixtus V. angekauft und die darin befindliche Kapelle für den evangelischen Gottesdienst einrichten lassen. Zu gleicher Zeit hat die Turiner Regierung den berühmten Evangelisten Mazzarella von Genua an die Universität zu Bologna als Professor der Philosophie berufen. Er wird zugleich die Seele der evangelischen Gemeinde sein.

Die im gothischen Stil erbaute Liebfrauenkirche zu Arnstadt in Thüringen soll aus ihrem traurigen Zerfall wieder aufgerichtet und hergestellt werden. Ein Bau-Verein ist zu diesem Ende zusammengetreten, an dessen Spitze der dortige Superintendent, Oberconsistorialrath Drenkmann steht und der sich auch an auswärtige evangelische Kirchenbehörden gewendet hat, um Beiträge für die beabsichtigte Restauration zu sammeln.

Malerei. Der Kirchenvorstand der schönen alten Marienkirche zu Berlin läßt gegenwärtig in der Thurmhalle dieser Kirche bauliche Veränderungen (Abbruch eines Treppenstücks) ausführen, wodurch die vollständige Anschauung des daselbst kürzlich entdeckten Todtentanzes (ein Freskobild von 20 bis 30 Fuß Länge) ermöglicht wird. Ueber diesen Todtentanz erscheint in der dortigen Riegel'schen Verlagshandlung mit Nächstem eine von Professor W. Lübke verfaßte Schrift, welche vollständige Zeichnung nach dem Gemälde und den darunter befindlichen Text, nebst historisch-artistischen Erläuterungen enthalten wird.

Nach einem Bilde des den Lesern des christlichen Kunstblatts schon bekannten Malers F. Schubert ist eine von G. Engelbach in Berlin sehr sorgfältig ausgeführte und von demselben (Linksstr. 9.) für 2 Thlr. zu beziehende Lithographie erschienen, welche Viele ansprechen wird. Die Unterschrift: Selig sind die Todten, die in dem Herrn sterben, von nun an. Offenb. Joh. Cap. 14. V. 13. giebt den Gedanken an. Im untern Theile des Bildes liegt auf einem Ruhebette ausgestreckt ein Greis, leicht bedeckt, das Haupt mit noch geöffneten Augen etwas rückwärts gebogen. Der linke Arm hängt herunter und zeigt ihn entschlafen; die Rechte ruht aber noch auf dem aufgeschlagenen Buche in seinem Schooße, und die Lampe auf dem danebenstehenden Tische ist noch brennend. Wir sind also in der Sterbestunde eines Christen und die antike Form des Ruhebettes und der Lampe führt uns in die Zeit der Verheißung, auf das „von nun an," welches wenn ein Mal erfüllt in alle Zeiten hinüberreicht. Diese Erfüllung zeigt dann der obere Theil des Bildes; der Heiland, auf Wolken sitzend, von Engeln umgeben, schwebt über dem Lager und streckt segnend die Hand über den Verschiedenen. Der Kopf des Heilandes ist sehr schön und würdig; die Engel dagegen, zum Theil geflügelte Köpfchen, zum Theil aber ganze Gestalten nackter geflügelter Kinder, hätten wohl besser eine strengere Gestalt erhalten können. Das hindert aber den Eindruck des Ganzen nicht, das durch die Neuheit und die sinnige Ausführung sich empfiehlt.

In dem Besitze des Direktors der Erziehungsanstalt in Kornthal, Pfleiderer, befindet sich seit Kurzem ein apokalyptisches Gemälde des Professors Rustige zu Stuttgart, nach der Offenbarung Johannis Kap. 19 die Erscheinung des Herrn und seiner Heiligen auf weißen Rossen darstellend. Die Köpfe der Heiligen sind großentheils Bildnisse berühmter Gläubigen wie des Alten und Neuen

Testamentes, so der alten und neuen Kirchengeschichte bis auf Spener und Bengel herab. Der Gedanke ist schön und der Ueberblick durch den physiognomischen Reichthum ergreifend. Noch mehr müßte dies wohl sein, wenn einerseits der Ritt über die Wolken hin motivirt wäre, etwa durch den Satan und dessen Engel unter den Hufschlägen der Rosse, und wenn andrerseits die Schaaren der Begleiter Christi sich in bestimmteren Gruppen hätten ab- und eintheilen lassen. Ein vor Kurzem erschienener Steindruck gibt das Bild in sehr mangelhafter Nachahmung wieder.

Mit der schönen Aufschrift aus Jesus Sirach (10, 24): „Welche Gott fürchten halten den Regenten in Ehren," ist vor Kurzem dem Hausmarschall Freiherrn von Dachröden zu Strelitz, dem treuen Diener und vertrauten Freunde des jüngst in einem Alter von 80 Lebensjahren verschiedenen Großherzogs Georg von Mecklenburg-Strelitz, ein von dem dortigen Maler Riefstahl ausgeführtes Album von einer Anzahl von anerkennenden Freunden und Verehrern überreicht worden.

Verein. Auf der zu München im September 1860 abgehaltenen Generalversammlung der deutschen Geschichts- und Alterthums-Vereine hat Professor Dr. Piper von Berlin den Antrag gestellt, daß die Abformung von Denkmälern mittelalterlicher Kunst in der überaus reichen Sammlung zu München im Interesse des Studiums und des Unterrichts in den kirchlichen Alterthümern und in der Kunstgeschichte gestattet werden möge. Dieser Antrag fand allseitige Unterstützung und Befürwortung und es wurde dem Vorschlage des Präsidenten, des Grafen Wilhelm von Württemberg, zugestimmt, daß der Verwaltungsausschuß der Vereine ein dahin zielendes Bittgesuch an die königlich bayrische Regierung richten und das Weitere hierauf öffentlich bekannt machen soll.

Denkmäler. Aus dem so eben veröffentlichten vierten Jahresberichte des Vereins für das Lutherdenkmal in Worms geht hervor, daß von den beabsichtigten zwölf Reformatorstatuen zwei — Luther und Wikleff — im Modell vollendet sind und nunmehr an die Gräflich Einsiedel'sche Kunstgießerei zu Lauchhammer in der preußischen Provinz Sachsen abgehen. Die drei andern Vorreformatoren, die an den Ecken des Postaments sitzen, sollten im Laufe dieses Jahres fertig werden. Zur Bestreitung sämmtlicher Kosten werden 200,000 fl. erfordert. 151,000 fl. sind davon vorhanden.

Auf dem Münsterplatze der Sadt Basel soll ein Standbild des Reformators Johannes Oekolampadius errichtet werden. Im Auftrage der Regierung hat die Baukommission einen Aufruf an Bildhauer zur Einsendung von Modellen bis 30. Juni dieses Jahres erlassen und dabei für die zwei besten Skizzen Preise im Betrage von 500 und 250 Franken ausgesetzt.

Persönliches. Die theologische Fakultät der Universität Göttingen hat u. 20. Januar d. J. dem Mitherausgeber des christlichen Kunstblattes, Direktor Schnorr von Carolsfeld in Dresden, das Ehrendiplom eines Doktors der Theologie unter Beziehung auf seine Leistungen im Dienste der christlichen Kunst, namentlich auf die jüngste Vollendung seines großen Bibelwerks, worüber eine der nächsten Nummern unsres Blatts eine ausführliche Anzeige und Beurtheilung bringen wird, verliehen.

Nekrolog. Am zweiten Weihnachtstage 1860 starb in Schwerin der Großherzoglich Mecklenburgische Hofmaler Gustav Camillo Lenthe, dessen kunstreiche Hand eine große Zahl von Kirchen seines Landes mit Altarbildern geschmückt hat. Noch kurz vor seinem Hingange ließ er eine sinnreiche bildliche Darstellung der zehn Gebote in Gaberschem Holzschnitt vervielfältigen. Er war 1805 in Ludwigslust geboren.

Am 21. Februar Morgens sechs Uhr verschied in Dresden der berühmte Bildhauer Ludwig Rietschel, Professor an der sächsischen Kunstakademie, nach langen Brustleiden. Von seinem großen Reformationsmonumente für Worms hat er selbst noch die Statuen Luthers und Wikleffs modellirt. Wir werden ein Lebensbild des liebenswürdigen frommen Künstlers nachsenden.

Verantwortliche Redaction und Verlag von **Ebner & Seubert** in Stuttgart.
Schnellpressendruck der **J. G. Sprandel'schen** Buchdruckerei daselbst.

Christliches Kunstblatt

für Kirche, Schule und Haus.

1. Mai 1861. Nro. 9 u. 10.



Herausgegeben unter Leitung von

C. Grüneisen, K. Schnaase und J. Schnorr von Carolsfeld.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 2 fl. oder 1 Thlr. 6 Sgr. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

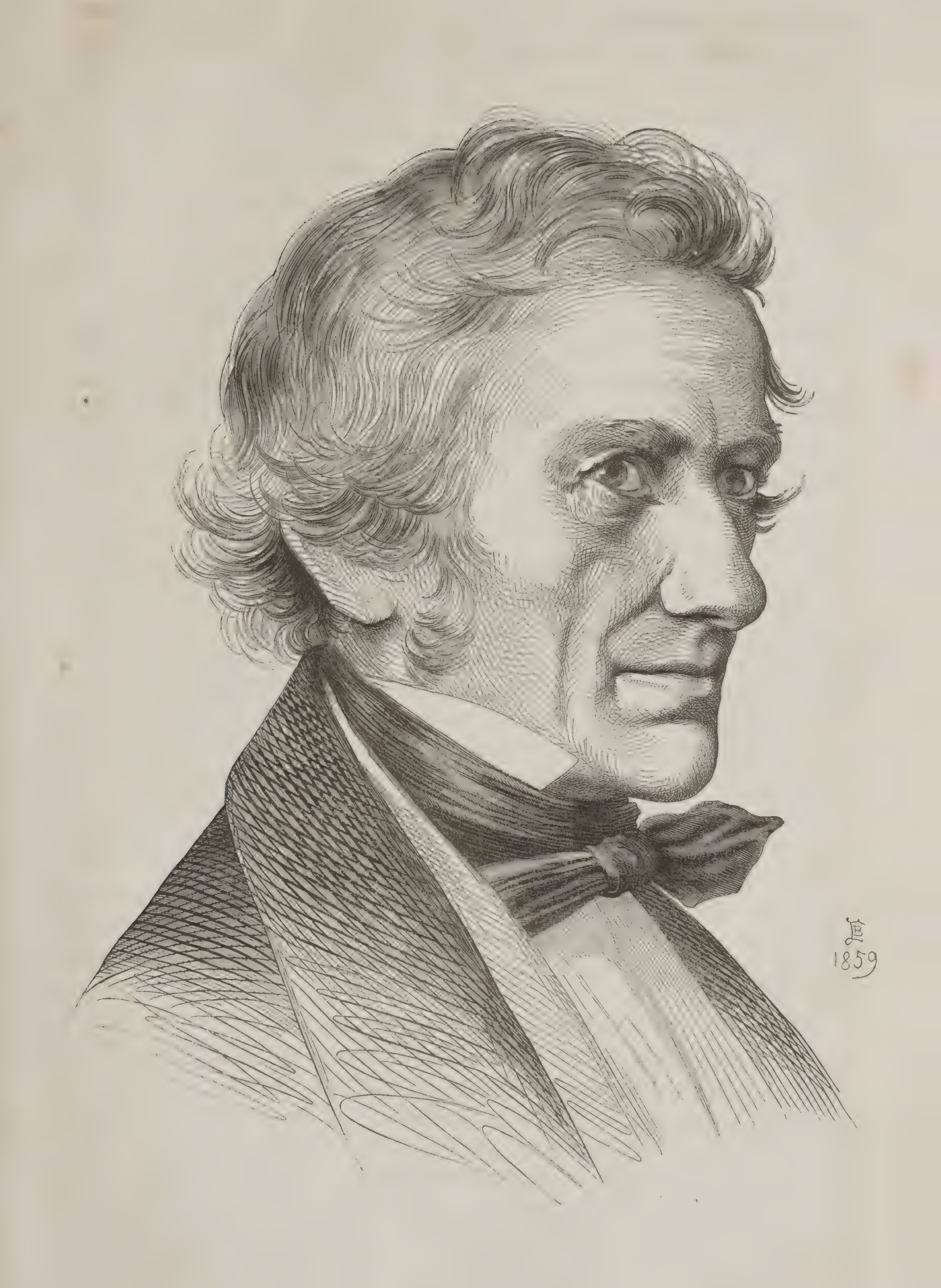
Ernst Rietschel.

Am 21. Februar erlag in Dresden Ernst Rietschel einem Brustleiden, welches des Künstlers seltene Geistesfrische und großartige Schaffungskraft jahrelang bekämpft hatten. Die deutsche Kunst verlor in ihm einen ihrer besten Söhne. Mitten in Entwürfen und Plänen, im Angesicht großer Aufgaben ist seinen rastlos arbeitenden Händen der Meißel entfallen. Aus seiner irdischen

Werkstatt ist der Meister in die himmlische Heimath abberufen worden, in die Werkstatt, worin allein der größte Bildner der Schöpfung schafft und wirkt. Vereint mit all' den seligen ihm vorangegangenen Geistern, die wie er das göttliche Ideal im Bilde zu verkörpern strebten, schaut er jetzt die Gottheit selber in ihrer Klarheit und Wahrheit. Es war ein Erdenleben, auf das der Heimgegangene ruhig zurückblicken kann. War es auch zu kurz für seine Pläne, zu kurz fast für die ganze und volle Entfaltung seines künstlerischen Vermögens, so war es doch, wie das Leben weniger Künstler, reich an hohen, edlen Zielen und sittlicher Reinheit, an Segnungen und Erfahrungen, an Freuden und Leiden, an Mühe und Arbeit, und darum war es schön und groß, so schön wie wir es allen wünschen, welche die Bahnen der Kunst wandeln. Noch unter dem schmerzlichen Eindruck seines Hinganges versuchen wir in Folgendem die Züge des Mannes, sein Leben und Streben, Wirken und Schaffen zu einem Bilde zusammenzufassen, denn vor allem ist, wenn ein Mann von Rietschels Bedeutung stirbt, die Zeit gekommen, welche uns daran erinnert, daß er lebte.

Neben der Bedeutung Rietschels für die Kunst im Allgemeinen hat er noch ganz besonders Anspruch auf Beachtung in diesen Blättern und das nicht nur durch einige Werke, die er im Sinne echt christlicher Kunst schuf, sondern hauptsächlich auch durch seinen Entwurf des Lutherdenkmals, welcher das Interesse der gesammten protestantischen Welt auf ihn gelenkt hat.

Die Knabenjahre Rietschels waren hart und traurig — der erste Lebensweg des Genius ist selten ein geebneter. Später floß das Leben des Künstlers, nur der Kunst gewidmet, der er mit wahrhaft priesterlichem Ernst und Eifer diente, ruhig dahin; nur unterbrochen von einigen Krankheitsfällen, in denen der Tod früh schon und ziemlich ungestüm an das gebrechliche Gerüste seines Leibes pochte, nur unterbrochen von einigen Todesfällen, die schmerzliche Lücken in sein Familienleben rissen. Ernst Rietschel wurde am 15. December 1804 in Pulsnitz, einem kleinen Städtchen der sächsischen Lausitz, geboren. Früh schon zeigte sich in dem Knaben, indem er Neujahrs- und Geburtstagswünsche für seine Mitschüler zeichnete und kolorirte, der Trieb zur Kunst. Dennoch zwangen ihn die dürftigen Verhältnisse seiner Eltern ein bürgerliches Gewerbe zu ergreifen. Aber je mehr dieser aufgedrungene Beruf mit seiner innersten künstlerischen Natur contrastirte, um so energischer brach sich sein Genius durch diese Hindernisse Bahn. Er brachte es dahin, daß er in seinem 16. Jahre die Dresdener Kunst-Akademie beziehen konnte. Bald wurde sein Fleiß hier durch die damals üblichen Geldprämien ausgezeichnet und er selbst, von allen Mitteln entblößt, dadurch in seinen Studien unterstützt. Man rieth ihm seines schönen Zeichnens wegen Kupferstecher zu werden, doch erklärte sich Rietschel für die Plastik und begann seine Uebungen im Modelliren beim Hofbildhauer Pettrich. Die deutsche Kunst hatte damals bereits begonnen, die Fesseln des Barokstils abzustreifen, und die Morgenröthe einer neuen Epoche stand am Kunsthimmel. Dresden aber war davon noch unberührt geblieben und die dasige Bildhauerei lag noch arg darnieder. Rietschel lernte bei Pettrich also nur die nothdürftigsten Handwerksgriffe kennen, von einer höhern künstlerischen Ausbildung konnte nicht die Rede sein. So sich ziemlich selbst überlassen, führte er, ohne von den


1859

großen Schwierigkeiten entmuthigt zu werden, im Auftrage des gräflich Einsiedelschen Eisenwerkes Lauchhammer seine erste selbständige Arbeit aus, eine gegen acht Fuß hohe Statue des Neptun für den Marktbrunnen zu Nordhausen. Der Künstler gewann durch diese Arbeit die Gunst des damaligen Kabinetsministers Grafen Einsiedel, welcher das in dem Kunstjünger schlummernde Talent erkannte und mit Wärme sich seiner annahm. Auf seine weitere Ausbildung bedacht machte es Graf Einsiedel möglich, daß sich Rietschel im Jahre 1826 nach Berlin zu Rauch begeben konnte.

Der namenlose, arme junge Mann trat schüchtern und erfüllt — wie er später oft selbst erzählte — von einer mit Furcht gemischten Andacht in die Werkstatt des damals bereits hochberühmten Meisters. Rauch nahm im Anfang wenig Notiz von Rietschel, doch zog dieser bald, durch ein paar in seinen Mußestunden nach der Natur gezeichnete Köpfe, die Aufmerksamkeit des Meisters auf sich und jenes schöne Verhältniß wechselseitiger Anerkennung entwickelte sich in der Folge, das Beide das ganze Leben hindurch treu bewahrten. Mit Begeisterung sprach Rauch von Rietschel, mit rührender Hingebung hing der Schüler an dem Berliner Meister auch noch zu einer Zeit, wo ihn seine eigenen Werke längst zum Meister gemacht hatten. Schon im zweiten Jahre seines Berliner Aufenthaltes wurde Rietschel bei der Konkurrenz um das akademische Reisestipendium für Italien der erste Preis zuerkannt. Die Aufgabe hatte darin bestanden, in einem Relief den Abschied der Penelope darzustellen. Doch da Rietschel als Ausländer nicht konkurrenzfähig gewesen war, konnte er das Stipendium nicht erhalten, und der Gewinn für ihn wäre allein die Ehre gewesen, wenn ihm nicht, auf Empfehlung des akademischen Senats, der verdiente Preis von seiner heimischen Regierung bewilligt worden wäre. Zunächst blieb er noch eine Zeit lang in Berlin und begleitete sodann im Jahre 1829 seinen Meister nach München, wo er Theil an den Arbeiten für das Denkmal des Königs Maximilian Joseph nahm, ebenso an der Ausschmückung des Giebelfeldes der Glyptothek. Im August 1830 ging er endlich von München aus in das gelobte Land der Kunst, nach Italien, von wo er aber schon im folgenden Jahre durch den ehrenvollen Auftrag zurückgerufen wurde, das Monument für den König Friedrich August I. von Sachsen auszuführen, welches später seinen Platz im Zwinger erhielt. Er fertigte das Hülfsmodell zur Statue des Königs in Berlin, das Uebrige in Dresden, wohin er im Jahre 1832 als Professor an die königliche Akademie der Künste berufen wurde. Dieser Stadt ist er denn auch bis an das Ende seiner Tage treu geblieben, und wie er früher einen Ruf nach Wien ausgeschlagen, so lehnte er noch in den letzten Jahren, in treuer Anhänglichkeit an seine alte Heimath, eine ihm von Berlin aus unter glänzenden und im höchsten Grade ehrenden Bedingungen angetragene Stellung ab. Die sächsische Regierung wußte dies und Rietschels Verdienste um die Kunst überhaupt zu würdigen; sie baute ihm noch in der letzten Zeit — das Ziel seiner Wünsche — eine ruhig in sich abgeschlossene Freistätte für seine fernere künstlerische Thätigkeit, schön und würdig ihrer Bestimmung, wie sie der Künstler in seinem bescheidenen und anspruchslosen Sinne sich wohl kaum selbst gedacht hatte.

Von Berlin nach Dresden übergesiedelt, gab sich Rietschel mit ernstem Eifer seinem neuen Wirkungskreis als Lehrer hin und legte den Grund zu der ausgezeichneten Bildhauerschule, welche Dresden gegenwärtig besitzt. Auch seine schöpferische Thätigkeit ruhte nicht, und den rastlosen Fleiß Rietschels bekundend, gingen zahlreiche Arbeiten aus seiner Werkstatt hervor. Wir beschränken uns darauf nur die größeren und bedeutendern hier anzuführen. Zuerst die vier Fakultäten im Giebelfelde des Augusteums in Leipzig und den Cyklus von zwölf großen Reliefs, die Kulturgeschichte der Menschheit darstellend, in der Aula jener Universität, sowie die Marmorbüsten der Mitglieder des sächsischen Königshauses. Ferner das in Erz ausgeführte Standbild des Bonifacius für Fulda. Diesen Werken schlossen sich seit 1839 die in Sandstein ausgeführten Arbeiten für das Hoftheater in Dresden an, worunter besonders die an den Eingängen angebrachten sitzenden Statuen Goethe's und Schiller's, sowie die Reliefs in den Giebelfeldern hervorzuheben sind; von letzteren versinnlicht das auf der Museumsseite in einer Allegorie die Macht der Musik, während das auf der Elbseite eine Scene aus den Eumeniden des Aeschylus zur Darstellung bringt. Für Dresden schmückte Rietschel ferner die Façade des neuen Logengebäudes mit drei kolossalen Köpfen von Baumeistern. Es folgten dann die Modelle der Gruppen für das Giebelfeld des Berliner Opernhauses, die in Zinkguß ausgeführt wurden. Aus derselben Zeit rühren auch die auf Panthern reitenden Amorinen und die durch Gypsabgüsse bekannten Reliefsmedaillons der vier Jahreszeiten, die in ihrer naiven Grazie unübertrefflich sind. Und endlich lieferte Rietschel neben diesen Arbeiten eine Menge in Auffassung und Behandlung, in der Feinheit der Individualisirung vorzüglicher Bildnisse, theils Medaillonreliefs, theils Büsten; zu letzteren gehören die für die Walhalla in Marmor ausgeführten Büsten Luthers und des Kurfürsten August II. von Sachsen. Aber eine Büste wollen wir noch an dieser Stelle nennen, obgleich sie aus einer spätern Zeit des Künstlers ist, welche überall und so noch in den letzten Jahren in Brüssel, wo sie ausgestellt war, das größte Aufsehen erregte; es ist dies die Büste Rauch's, eine Büste, die den besten Bildnißdarstellungen der Plastik aller Zeiten angehört. Bei dem maßgebend bleibenden Bedingniß der künstlerischen Totalität ist in dieser Arbeit eine Feinheit, eine Flüssigkeit, eine tief verstandene und empfundene Durchbildung der individuellsten Erscheinung, die bis an die Grenze dessen zu gehen scheint, was überhaupt mit dem Meißel darstellbar ist. Hier im Portrait liegt der Schwerpunkt von Rietschels Schaffen, das Portrait ist der Ausgangspunkt der Richtung, welcher er in der Behandlung monumentaler Aufgaben folgte. Es ist dies die Richtung, welche Rauch, nach Wiedererweckung der deutschen Kunst zu Anfang des Jahrhunderts, im Gegensatz zu Thorwaldsen einschlug. Ging letzterer auf die Antike zurück und neigte sich dem klassisch reinen Stil des idealen Griechenthums zu, so vertritt ersterer mehr den naturtreuen individualisirenden Stil, einen Stil, der in der realistischen Naivetät eines Veit Stoß und Peter Vischer schon einmal in der deutschen Kunst herrliche Blüthen trieb. Auf dieser Bahn liegen auch die besten Werke Rietschel's; seine Behandlungsweise, weit entfernt von trockener Naturnachahmung und von einem hohen Schönheitssinn geleitet und verklärt, zeigt

sich dabei oft noch wärmer und tiefer in das Wesen der Erscheinung eindringend, als die Rauchs. Nur in einigen der bis jetzt genannten Arbeiten sehen wir Rietschel ängstlich einer mehr an bloßer Natürlichkeit klebenden Richtung folgen, oder noch schwankend zwischen den beiden großen Stilprincipien, noch zu wenig aus sich herausgehend; ebenso zeigt er sich noch in den meisten der bisher genannten Arbeiten unter dem Einfluß der Schule, ängstlich und unfrei in der Behandlung. In den Werken, welche nun folgen, erkennt man durchgängig den Meister, der das spröde Material überwunden und sich dienstbar gemacht hat, der sich zu freiem, selbständigem, echt künstlerischem Schaffen erhoben hat.

Die erste Arbeit auf dieser Stufe, das Werk, welches Rietschels Ruhm und Stellung in der Kunstgeschichte gründete, ist seine Lessingstatue, die er, nach dem für Leipzig gearbeiteten Thaerdenkmal, im Jahre 1853 für Braunschweig vollendete. Er strebte hier, indem er von aller konventionell hergebrachten Darstellungsweise absah, besonders nach Wahrheit der Auffassung, nach lebensvoller historischer Charakteristik. In unvergleichlicher, schöner Weise gelang ihm dies und mit feinem künstlerischem Sinn spiegelt seine Arbeit die Persönlichkeit des freien Denkers, den Kern Lessings wieder; eine Arbeit, die auch darin das Wesen Lessings treu wiedergiebt, daß sie auf einen prunkenden Schein verzichtet und nur mit einfachen, an sich anspruchslosen Mitteln wirkt. Rietschel hatte Lessing im Kostüm seiner Zeit dargestellt, ein Wagniß, das ihm aufs Glücklichste gelungen war, so daß, als König Ludwig von Bayern bei seiner Schenkung des Erzes für das Schiller-Goethe-Denkmal die Tracht des Zeitalters als Bedingung stellte, Rauch aber sich nicht bewogen fühlte, für die Dioskuren auf das antike Kostüm zu verzichten, in der That kein Würdigerer als Rietschel zu finden war, um als Rauchs Nachfolger die schwere Aufgabe zu lösen.

Eine schwere Aufgabe war es, nicht allein des Kostüms, sondern hauptsächlich der Gruppe wegen, in welcher man geeint die beiden Dichter sehen wollte. Rietschel stellte beide Dichterheroen in bewegter Haltung nebeneinander. Goethe legt die Linke vertraulich auf Schillers Schulter und hält in der Rechten einen Lorbeerkranz, den Schiller leis berührt, wobei des Letztern Antlitz kühn und frei emporblickend, die Welt seiner Ideale sucht. Scheint Schiller in seiner ganzen Erscheinung im elastischen Aufschwung die Erde zu vergessen, so fußt Goethe dagegen fest auf dem Boden der Wirklichkeit, sein Blick, nicht nach unten nicht nach oben gewandt, behält ruhig die Welt, wie sie ist, im Auge. In der Kopfhaltung, wie in der Behandlung und Haltung der ganzen Gestalten, ist die Eigenthümlichkeit jedes Einzelnen trefflich angedeutet und der Zauber des glücklichsten Moments ruht auf dem Ganzen. Sie stehen da als wenn sie eben ihr Größtes und Herrlichstes ersonnen hätten und ausführen wollten. Beide Dichter stehen da, eng verbunden in gleichem Streben, als der Begriff jener Glanzzeit deutscher Poesie, die wir durch Zusammennennung ihrer Namen bezeichnen. Die Freude über das gelungene, im Sinne des deutschen Volkes aufgefaßte Dichtermal in Weimar war beim Karl-Augustfeste am 2. Septbr. 1857 allgemein und wurde in ganz Deutschland nachempfunden. Neben den Ordensverleihungen nennen wir von den übrigen Auszeichnungen des Künstlers

nur noch das Doktordiplom, womit die Universität Jena ihrer Anerkennung Ausdruck gab.

In eben solch charakteristischer Auffassung verherrlichte der Künstler noch einen Liebling der deutschen Nation, Carl Maria v. Weber, dessen Denkmal im vorigen Jahre in Dresden feierlich enthüllt wurde. An ein Notenpult angelehnt, steht Weber da. Der Mantel ist von der Schulter des Armes, welcher sich auf das Pult stützt, herabgesunken, während er auf der andern Schulter festliegt; in reinen Linien, großen Faltenmassen fließt er um den untern Theil des Körpers und wird zusammengefaßt von der rechten Hand, welche zugleich einen Strauß von Rosen und Eichblättern hält, als Symbol der farbig blühenden und dabei echt deutschen Kunstrichtung Webers, als Symbol seiner anmuthigen und dabei zugleich mannhaften Muse. In der etwas wie begeistert erhobenen, überaus schön geformten Hand des linken Armes, welcher sich auf das Notenpult stützt, verklingt, als Accompagnement der Seelenstimmung, welche am klarsten im Haupte hervortritt, kräftig die feingefühlte Bewegung der ganzen Figur. Das in großen Zügen durchgeführte Haupt ist seitwärts nach oben gewendet, wie lauschend fernen Klängen, wie berührt von den Weisen der alten Volksballade. Auf der Stirn ruht ein Abglanz jener Melodien, denen der große Tondichter in unsterblicher Schöpfung Dasein gegeben hat. Rietschel hatte bei dieser Aufgabe mit der Ungunst einer mangelhaften, unschönen Figur zu kämpfen. Um Webers Körperbildung mit ihren eigensinnig vom Urbilde abspringenden Linien den Gesetzen der Plastik zugänglicher zu machen, mußte er zu dem in der letzten Zeit vielfach in Verruf gekommenen Mantel zurückgreifen. Die Anwendung des Mantels, wie überhaupt eine mehr idealistische Auffassung, läßt sich auch bei der monumentalen Verherrlichung von Musikern rechtfertigen; bringen diese doch, als Verwalter derjenigen Kunst, die im geheimsten Seelenleben wurzelt, deren Blüthe das vergängliche Geschlecht der Töne ist, eine weniger klare und lebendig plastische Anschauung dem Bildner entgegen, als realere Naturen, als mit ihrer ganzen Kraft nach außen eingreifende Individuen. Zudem liegt noch in dem schwungvoll beseelten Faltenwurfe des Mantels, in den größeren Lichtmassen, die sich bilden, begrenzt im lebendigen Fluß von den Schattenlinien kräftigerer Falten und in dem dazwischen liegenden freien Aushauchen im Faltenlosen, eine verkörperte Musik. Charakterisirt also dieses rhythmische Element, welches uns aus den Linien des Faltenwurfes in belebten Strömungen entgegenklingt, den Musiker, so wird auch hier noch bei der in Rede stehenden Statue das durch den Mantel Halbverhüllte der Gestalt den Romantiker in der Musik kennzeichnen, den Künstler, durch welchen die tiefsinnig schwärmerische Romantik des deutschen Volksthums ihren Ausdruck fand.

Das projektirte Arndtdenkmal für Bonn, sowie das ihm aufgetragene Karl-August-Standbild für Weimar auszuführen, war dem Meister durch seinen frühen Tod nicht vergönnt. Unter den Entwürfen, welche er zurückgelassen hat, verdient eine kleine Gellertstatue, wegen ihrer ergreifend lebenswarmen und wahren Auffassung, noch genannt zu werden.

Vor dem Denkmal für Weimar, zu Anfang des vorigen Jahrzehnts, hatte der Genius des Meisters einen großen Spielraum in der bildnerischen Aus-

schmückung des Dresdener Museumbaues gefunden. Der reiche, an der Außenseite des Baues angebrachte Skulpturschmuck, welcher den Zweck des Gebäudes andeuten soll, besteht außer vielen Statuen, welche die Häupter der Kunst und Poesie aller Zeiten darstellen, in einer Menge Reliefs, die theils als Medaillons oder Friese behandelt und zwischen den Fensterbögen und den darüber hinlaufenden Gesimsen angebracht sind. Sie schildern in einem Cyklus einzelner Figuren die Entwickelungsgeschichte der Menschheit mit besonderer Beziehung auf das künstlerische Leben. Rietschel hat im Verein mit Hähnel diese Sculpturen ausgeführt und der großartige Bildercyklus zeigt durchgängig die sinnigste Erfindung und sorgfältigste Durchbildung.

Als eine Arbeit aus den letzten Lebensjahren des Künstlers ist noch eine Quadriga, als Dachkrönung für das herzogliche Schloß in Braunschweig bestimmt, hier anzuführen. Rietschel zeigte in der Behandlung dieser Aufgabe, obgleich, dem dekorativen Zwecke entsprechend, Alles in einer mehr generellen Durchbildung gehalten ist, wie ihm die streng idealen Formen des plastischen Stils nicht minder nahe lagen, als die frische Lebendigkeit und Wahrheit, welche seine Bildnißstatuen auszeichnen. Prächtig ist die scharfe, großflächige Behandlung der Pferde, meisterhaft sind sie zur Verstärkung des symbolischen Gesammtgehaltes und des architektonischen Gesammteindrucks benützt. Bei aller stilvollen Gebundenheit spricht sich die Natur der edlen Thiere energisch aus. Die Rietschel'sche Arbeit wird von dem Bildhauer Howaldt in Braunschweig in Kupfer getrieben und wird in ihrer Einfachheit und Ruhe, und in dem freien Schwunge ihrer Linien einen überaus schönen krönenden Abschluß dem Bauwerk geben, für welches sie bestimmt ist.

Werke kirchlicher Kunst, zu denen Rietschel durch seinen religiösen Sinn und seine Gemüthstiefe berufen schien, besitzen wir nur wenige, doch sind diese wenigen von hohem Werthe und christliche Kunstwerke im vollsten Sinne des Wortes. Außer der Reliefdarstellung eines Christengels ist hier vor allem seine Pietà, Maria am Leichnam Christi knieend, zu nennen. Dieses Werk, in karrarischem Marmor lebensgroß für die Friedenskirche in Potsdam ausgeführt, ist eine der schönsten Blüthen christlicher Kunst. In wunderbarer Ruhe und Einfachheit, ebenso neu und eigenthümlich als tief und ergreifend, ist der vielmals behandelte, nie zu erschöpfende Gegenstand der höchsten Mutterliebe im Schmerz um den Tod des herrlichsten Sohnes dargestellt. Die Arbeit offenbart auf das Schönste des Meisters feinen Natursinn und die Innigkeit und Reinheit seiner Empfindung. Einer weiteren Besprechung dieses Werkes überhebt uns die eingehende Würdigung, welche dasselbe vor einiger Zeit von andrer Seite in diesem Blatte fand (1859, Nro. 8.).

Das größte Werk Rietschels endlich, welches auch sein letztes werden sollte, ist das Lutherdenkmal, welches in Worms aufgestellt werden soll. Mit Liebe und Begeisterung ging der Meister an die Ausführung, als er auf das Krankenlager geworfen wurde. Schmerzhaft weilten die Gedanken seiner letzten Tage bei dieser Arbeit, die Lösung dieser Aufgabe als das Ziel seines Lebens und Strebens ansehend. Er mußte das Werk als Torso zurücklassen. Nur die Kolossalstatue des Luther, und eine der Eckgestalten, Wiclef, sind vollendet.

Am Vorabend des Tages, wo diese beiden Modelle öffentlich ausgestellt werden sollten, am 21. Februar, starb Rietschel. Kurz vor seinem Tode ließ er die beiden Statuen aus seinem Atelier in den Garten bringen, um sie, vom Fenster seiner Wohnung aus, noch einmal das letzte Mal, in Augenschein zu nehmen.

Man kennt bereits den großartigen, plastisch klar und schön gedachten, gestaltenreichen Entwurf des in Worms zu errichtenden Lutherdenkmals; in der Tiefe seines Gedankengehaltes, in seinen neuen glücklichen Motiven ist er schon an dieser Stelle einmal ausführlich geschildert worden. Auf dem Marktplatz des altehrwürdigen Worms soll sich auf einer durch Stufen über dem Boden herausgehobenen Grundfläche eine zinnengekrönte Umfriedigung erheben, an deren Ecken die Standbilder der auf geistigem und weltlichem Gebiete mächtigsten Stützen und Förderer der Reformation angebracht sind, nämlich Friedrich der Weise und Philipp von Hessen, Reuchlin und Melanchthon, d. h. die ritterlichen Fürsten, welche mit dem Schwert und die großen Gelehrten, welche mit der Schrift und der Macht des Geistes für die neugewonnene Freiheit des Geistes kämpften. Zwischen den Gestalten der beiden Fürsten ist die Umfriedigung offen und der Eintritt in das Innere gestattet. Die Zinnen der Umfriedigung sind in ihrer Innenseite mit den Wappen von 29 Städten geschmückt, welche sich besonders als Hort des Protestantismus auszeichneten, und die mittelsten dieser Zinnen erheben sich auf den drei geschlossenen Seiten der Umfriedigung zu Postamenten, die in drei Gestalten das trauernde Magdeburg, das protestirende Speyer und Augsburg mit der Friedenspalme tragen. Inmitten dieser granitenen, architektonisch ernst und schön gegliederten, burgartigen und bildertragenden Umfriedigung steht das Hauptdenkmal. Dasselbe besteht aus einem Postament, welches in einen Sockel und zwei Würfel getheilt, mit Inschriften, Wappen und Reliefdarstellungen geschmückt ist und an dessen vier Ecken die sitzenden Statuen der vier Vorreformatoren und Bahnbrecher Luthers, Huß, Savonarola, Petrus Waldus und Wiclef angebracht sind, und auf dem endlich oben, als Abschluß des Ganzen, die Kolossalstatue Luthers emporragt. Sämmtliche Einzelndarstellungen stehen in strengem Wechselbezuge und Alles rundet sich in der Einbildungskraft des Beschauers zu einem Ganzen, das, in der zwingenden Symbolik seiner architektonischen Gliederung, an das Lied „Ein' feste Burg" anklingend, mächtig wirkt und ein Denkmal des gesammten Reformationszeitalters ist. Die cyklische Form der Komposition eignet sich trefflich, große historische Ideen monumental zu entwickeln, und es ist ein glücklicher und höchst verdienstvoller Griff Rietschels, diese Form, welche an einen der großartigsten Entwürfe Michel Angelo's und an Kompositionsformen der Griechen erinnert, wie wenn auch nur annäherungsweise an die Helden-Aufstellungen zu Olympia und die turma Alexandri, wieder aufgenommen zu haben. Leider war es dem Meister nicht vergönnt, seinen Entwurf auch völlig auszuführen; das Modell der Lutherstatue, die Hauptgestalt, in welcher sich die ganze Komposition gipfelt, und eine der Eckgestalten am Postament der Lutherstatue, der Wiclef, sind wie oben bereits erwähnt, vollendet. Betrachten wir diese beiden Statuen.

„Hier stehe ich, ich kann nicht anders. Gott helfe mir!" ist das Grundmotiv der Stellung und des Ausdrucks Luthers. Dieses folgenschwere, glaubensfreudige, überzeugungssichere Wort spiegelt sich klar und bestimmt in der markig gedrungenen, mannhaften Gestalt, die fest und kräftig, in bewegter Stellung, den einen Fuß voran, dasteht, und die mit der linken Hand die Bibel hält, worauf die Rechte bewußt und sicher ruht, während das Antlitz vertrauend zu dem aufblickt, der ihn als Rüstzeug seiner Kirche auserlesen. Die Gestalt ist in den wallenden Priesterrock gekleidet, welcher dafür zeugen soll, daß der weite und freie Geist des Protestantismus nichts mehr gemein hat mit der engen Ascetik der Mönchskutte. Der Künstler hat Luthers Persönlichkeit im Vollgewichte ihres Charakter-Centrums hingestellt und die ganze reformatorische Kraft, die im Wesen Luthers lag, über die Gestalt ausgegossen; er hat ihn hingestellt in seiner weltgeschichtlichen Bedeutung, die im Kampf zu suchen ist; Luthers wesentliche Entwickelung und Stellung war ein Werk des tiefsten innern und gewaltigsten äußern Kampfes. Die Kraft des Ausdrucks im Kopfe und in allen übrigen Theilen der Gestalt, wie z. B. in der markigen, sprechenden Hand, welche fest geballt auf der Bibel ruht, ist bewundernswerth. Es ist der Ausdruck eines Mannes, welcher mit allen Sorgen und Hoffnungen in der großen und heiligen Sache, der er sich mit ganzer Seele in die Arme geworfen hat, fragelos aufgeht. Unwillkürlich wurden wir vor der Statue an die heldensinnigen Worte erinnert, welche Luther einst auf die Warnungen seines Freundes Spalatin erwiderte: „Wenn Du recht vom Evangelium denkst, so meine doch ja nicht, diese Sache könne ohne Aergerniß und Lärmen vor sich gehen! Aus dem Schwert wirst Du keine Flaumfeder machen und aus dem Kriege nicht Frieden; das Wort Gottes ist Schwert, Krieg, Sturz, Aergerniß . . . Gott reißt mich mit fort; er mag zusehen, was er durch mich mache! denn ich habe die Gewißheit, daß ich von dem Allem nichts aus eignem Antrieb gesucht oder gebeten habe, sondern daß es durch Anderer Wuth mir ausgepreßt wird. Sei guten Muthes, und siehe nicht auf das, was vor Augen ist; der Glaube ist der Grund dessen, was man nicht siehet . . . Ich suche nichts . . . Mag's stehen oder fallen, so gewinn' ich und verlier' ich nichts!" Rietschels Arbeit ist das treue Bildniß Luthers, wie es seit Jahrhunderten im Herzen des protestantischen Volkes thronte, jeder Zug ist aus alten Portraitüberlieferungen hervorgegangen und doch haben hier erst diese Ueberlieferungen ihre letzte Weihe und Klärung erhalten. Die geschichtlich herben, individuell charaktervollen Formen sind von einem hohen Stilgefühl durchdrungen, was sie im Sinne strenger, würdevoller Großheit und maßvoller Schönheit bindet und verklärt. Die breite, große Behandlung, die warme Durchbildung der Form zeigt die vollste Beherrschung der plastischen Mittel. Ebenso schön und charakteristisch ist der Wiclef gedacht und ausgeführt. Die schmächtige feine Gestalt mit klugem Antlitz sitzt, den Stab im Arme, in ernstem, tiefem Sinnen versunken da; auf den Knien liegt die aufgeschlagene Bibel, die Wiclef seinem Volke bekanntlich zuerst übersetzte. Beide Statuen, wie überhaupt der ganze Entwurf des Denkmals, sind die Krone und der glänzendste Abschluß von Rietschels künstlerischer Thätigkeit, in den beiden Statuen steht er auf der Höhe seines Schaffens; beide Arbeiten zeigen was

wir noch für Werke von dem Meister zu erwarten hatten und lassen um so mehr seinen frühen Heimgang bedauern.

Wem soll die deutsche Nation das Denkmal ihres größten und deutschesten Mannes, Luthers, jetzt anvertrauen, wer soll Rietschels herrliche Arbeit weiter und zu Ende führen, wessen Hände sind geschickt genug und besitzen die nöthige Pietät, um in die Intentionen des Meisters eingehen zu können? Eine Frage, deren Beantwortung, so groß auch die Verantwortung dabei ist, drängt; um so mehr drängt, als die Modelle zum Huß und Petrus Waldus, vor dem Tode des Meisters in Angriff genommen, schon ziemlich weit geführt sind, und an den beiden Gestalten ein Aufwand an Material und künstlerischer Thätigkeit haftet, welcher bei einem längern Stillstand der Arbeit eine nicht unerhebliche Einbuße zur Folge haben würde. Die Beantwortung der Frage ist schwer. Zunächst und besonders werden die Männer in dieser Angelegenheit zu hören sein, die dem verstorbenen Meister im Leben nahe standen und mit seinen Wünschen in Bezug auf diese Angelegenheit vertraut sind, welche die ganze Bedeutung der Angelegenheit zu würdigen verstehen und genau den Stand derselben kennen. Diese Männer nun geben, in Berücksichtigung des Stadiums, in welchem die Ausführung des Denkmals sich befindet, folgende Erklärung ab. Die Künstler, von denen eine gediegene Durchbildung und Vollendung des Werkes im Sinne des Meisters am sichersten erwartet werden kann, befinden sich in der Werkstätte des verewigten Meisters. Es sind die Künstler, welche Rietschel selbst herangezogen hat, welche von seinem Geiste beseelt und namentlich als seine Gehülfen in der Mitarbeit an dem Denkmal gereift und die nächsten Erben seiner Intentionen für dieses Werk geworden sind. Um zwei Künstler zu erwähnen, welche der Meister selbst als diejenigen bezeichnet hat, deren Händen er die Vollendung seiner Werke anvertraut wissen möchte, sind hier zunächst Rietschels Schüler Kietz und Dondorf zu nennen. Der Erstere hat sich bereits durch das von ihm für Reutlingen erfundene und ausgeführte List-Denkmal einen Namen in der Kunstwelt gemacht und ebenso haben die für die Wartburg bestimmten Standbilder der thüringschen Landgräfinnen Dondorfs Befähigung dokumentirt. Arbeiten, die denen, welche sich für die Werke der neueren Bildhauerei interessiren, bekannt sein werden. Doch kann in weiteren Kreisen die Forderung gestellt werden, daß diesen jüngeren Männern, wenn die Wahl auf sie fallen sollte, ein Künstler, der in allen deutschen Gauen als Bildhauer einen Namen von allgemeinster Anerkennung hat, bei dem Werke zum Beirath an die Seite gestellt werde. Und dieser Forderung nachkommend würde der Ausschuß des Luther-Denkmals-Vereins alle seine Verpflichtungen gegenüber den bei der Errichtung des Denkmals Betheiligten vollkommen erfüllen. Einen solchen Beirath würde nun der genannte Ausschuß in dem Professor Ernst Hähnel finden, dessen Standbilder Beethovens, Raphaels, das längst aufgestellte große Monument Karls IV. in Prag, die Entwürfe zu dem der Ausführung entgegenreifenden Denkmal des letztverstorbenen Königs Friedrich August von Sachsen und der in Wien zu errichtenden Reiterstatue des Fürsten Schwarzenberg gewiß allen in Erinnerung sind. Dieser Künstler, neben Rietschel lange schon als Atelier-Chef an der Dresdener Akademie wirkend, ist von dem aka-

demischen Rathe bereits zum stellvertretenden Vorstand des Rietschel'schen Ateliers ernannt worden. Möge diese von kompetentester Seite ausgesprochene Ansicht, welche wir im Interesse der Sache hier wiedergegeben haben, von dem Ausschuß des Denkmal-Vereins beachtet und in Erwägung gezogen werden.

Das große Geheimniß alles Erfolges, auch in der Kunst, ist die Liebe zur Sache, der Fleiß; ein Beleg dafür ist Rietschel. Seine Werke sind das Buch für solche Lehre. Seine Entwickelung ist langsam, mit mäßigen Schritten vor sich gegangen. Aus der ersten Hälfte seiner künstlerischen Gesammtthätigkeit wird, so sehr auch Meister und Kunstgenossen schon sein Talent anerkannten, doch noch kein Werk genannt, was irgendwie überrascht und spätere Erfolge angedeutet hätte. Es ist eine weite Kluft zwischen seinen ersten Arbeiten und der Lessingstatue, zwischen dieser endlich und seinen letzten Werken. Rietschels Talent hatte nicht die Gabe einer von selbst üppig strömenden Erfindung, die fort und fort zu neuen Gestalten drängt, die dem Gedanken in reichem Spiele bildnerische Worte leiht, die sich zur beweglichen Bilderschrift des Gedankens entwickelt und die freilich, wie so manches Beispiel höchst begabter Naturen zeigt, unter Umständen zum Schema wird und mit vorzeitiger Verausgabung endet. In seiner Bestimmung lag es vorzugsweise den gebotenen Gegenstand zu erfassen, das Wesen seiner Erscheinung zu erkennen und ihn demgemäß zu gestalten. Er war, wenn er überhaupt etwas erreichen wollte, auf unbedingte Strenge des Studiums hingewiesen, und er gab sich diesem Studium mit solcher Treue, mit solchem Ernste hin, daß es seine andere Natur ward. Daher sein langsames Reifen, daher die Sicherheit seiner Meisterschaft in seinen letzten Werken. Und so, in diesem Ringen um die Welt der Erscheinungen, fand er den Reichthum, den beglücktere Naturen ursprünglich besitzen, und aus der einfachen Aufgabe entwickelte sich ihm die Mannigfaltigkeit der Erfindung, die eben, weil sie aus dem tiefsten Verständniß kam, auf das Nachhaltigste wirkte. Aber sollte Rietschel auch an ursprünglicher Begabung, an männlicher Energie vielleicht, wie an idealem Schwung der Phantasie, einem Thorwaldsen, Rauch, Hähnel nachstehen, so besitzt er doch eine Feinheit der Empfindung, wie sie nur wenig Künstlern je eigen gewesen ist. Dabei war er ein Künstler, der die Aufgabe der deutschen Kunst in unserer Zeit ebenso klar erkannte als das Maß seiner eigenen Kräfte.

Wenden wir uns vom Künstler zum Menschen, so begegnen wir einem durchaus edlen und liebenswürdigen Charakter; daß er eine echte und rechte Künstlernatur war, bedeutet ja schon, daß er auch ein guter Mensch war. Umfassenderer biographischer Forschung sei die Einführung in die Einzelmomente seines Lebens wie in die Einzelzüge seines sittlichen Charakters anheimgegeben. Seine Milde der Gesinnung, die nur immer zur Vermittelung und Versöhnung neigte, seine in aller Größe einfache bescheidene Persönlichkeit, die bei allem Bewußtsein des eignen Werthes jedes fremde Verdienst zu würdigen wußte und freudig anerkannte, hatte ihm Tausende von Freunden gewonnen. Dies bekundete die allgemeine Theilnahme bei seiner Beerdigung, dies bekundete der Zudrang zu seinem Atelier am Tage vor der Beerdigung, wo die Leiche daselbst feierlich aufgestellt war, Jedem zugänglich, der sich noch eine letzte bleibende

Erinnerung hier holen wollte. Und es kamen ihrer Viele mit trauerndem Herzen, die den Meister noch einmal sehen wollten, an der Stätte, wo sein schöpferischer Genius rastlos thätig war. Von der Arbeit ruhend, still und voller Frieden lag er da inzwischen der lautredenden Zeugen seines ruhmvollen Schaffens, überschirmt von dem gottvertrauenden Glaubenshelden, der Kolossalstatue seines Luther, welcher über seinem Haupte sich erhob; während zur Rechten das Modell Wiclefs stand und links der Entwurf des Lutherdenkmals. Am Fußende des Katafalks, auf dem die Leiche ruhte, lagen auf weißem Atlaskissen die Orden, mit denen die Fürsten dieser Erde den Künstler ehrten, lag eine Lorbeerkrone, welche die Stadt Dresden dem todten Meister dargebracht hatte, lagen Zweige und Blumenkränze als letzte Opfer der Liebe und Verehrung. Die Wände des Ateliers waren schwarz ausgeschlagen und hochaufstrebende Palmen bildeten den Hintergrund der Statuen. Die ganze Aufstellung bildete das Gepräge tiefempfundener Trauer und ernster Feier und war von ergreifender Wirkung.

Tausende umwogten dichtgedrängt, in würdevoller Haltung, in schweigender Theilnahme, den langen Zug Leidtragender, welcher den Verstorbenen am 24. Februar, in heiliger Sonntagsfrühe, zu seiner letzten Ruhestätte geleitete. Die Adjutanten des Königs und der Prinzen, die höchsten Staatsbehörden, der Magistrat, der akademische Rath und alle Notabilitäten der Kunst und Wissenschaft umstanden das Grab, an welchem Diac. Schulze Worte christlichen Trostes spendete, ein Schüler Rietschels, Dondorf, aus dankbarem Herzen sprach und der Vorsitzende des akademischen Rathes, Ministerialdirektor, Geh.-Rath Kohlschütter, in einer lebendigen, tief empfundenen und warm anerkennenden, auch den Sprecher hoch ehrenden Rede, ein Bild des Meisters, seines Lebens und Wirkens gab.

Schließlich noch ein Wort über ein Unternehmen, das in Dresden vorbereitet wird und das nichts weniger bezweckt, als dem verstorbenen Künstler durch ein Rietschel-Museum das ihm gebührende Denkmal zu setzen. Hochgeachtete und bekannte Namen stehen an der Spitze dieses Unternehmens und ihre Bitte an alle Freunde der Kunst um freiwillige Beiträge zu diesem Zwecke wird sicher allgemeinen Anklang finden. Ein solches Museum, das die Abgüsse der hervorragendsten und, womöglich, aller Schöpfungen Rietschels umfaßt, wäre das des Meisters würdigste Denkmal, indem es zugleich eine überreiche Quelle des Studiums und des Genusses würde. Gerade Rietschels Entwickelungsgang ist so interessant und lehrreich, daß das Unternehmen ebenso zu unserem und unserer Nachkommen Vortheil als zur Ehre seines Namens wünschenswerth erscheint. Es ist nicht nur die Sache Sachsens, es ist die Angelegenheit Deutschlands, daß das Unternehmen zu Stande kommt, daß der nationalste Künstler, der die Bilder der Geistesheroen und Lieblinge des deutschen Volkes in echt deutscher Kunstweise schuf, ein ihm würdiges Denkmal erhält. C. Clauß.

Die neueren Bilderbibeln und Bibelbilder.

Eine Ueberschau von H. Merz.

(Fortsetzung. *)

3. Die Bibel in Bildern von J. Schnorr.

Julius von Schnorr, jetzt Direktor der Gallerie in Dresden, ist der dritte Sohn des 1840 gestorbenen Malers und Kupferstechers, dann Direktors der Akademie zu Leipzig, Johann Veit Schnorr von Carolsfeld. Er wurde geboren zu Leipzig im Jahre 1794, verrieth sehr frühe ein bedeutendes Malertalent, ging 1810 zu seinen ältern Brüdern nach Wien und 1815 nach Rom, wo er sich dem deutschen Künstlerkreise von Cornelius, Overbeck u. s. w. anschloß. Großes Aufsehen machte dort sein ganz im einfachen Stile alter Meister componirtes Bild, die Hochzeit von Kana. Als ein Beispiel solcher einfachsten Darstellungsweise, wie er sie damals übte, war auch eine 1817 in Oel gemalte Madonna in der jüngsten Münchener Kunstausstellung zu sehen. Ebendaselbst befanden sich sechs Zeichnungen aus Ariosts rasendem Roland, welche er zu Rom in dem Gartenhause des Marchese Massimi beim Lateran auf frischen Kalk malte, während Overbeck ebendaselbst ein anderes Zimmer mit Scenen aus Tasso's befreitem Jerusalem ausschmückte, Veit und Koch aber Scenen aus Dante's göttlicher Komödie in einem dritten Gemach darstellten. (1821—1828.) Von Rom wurde Schnorr durch König Ludwig im Jahr 1827 zum Professor an die Akademie der Künste nach München berufen, und hier trug er durch Wort und Werk wesentlich zum Ruhme der Münchener Kunstschule bei. Jeder Besucher der schönen Isarstadt kennt seine herrlichen Fresken aus dem Nibelungenliede in den fünf untern Sälen des neuen Königsbaues, sowie seine im neuen Festsaalbau enkaustisch gemalten Bilder aus der Geschichte Karls des Großen, Kaiser Rothbarts und Rudolfs von Habsburg. Zu gleicher Zeit hat er eine Reihenfolge kleinerer Zeichnungen für den Holzschnitt zu Pfitzers Uebertragung der Nibelungen entworfen, nachdem er auch zu den enkaustischen Gemälden im Servicesaal des Königs nach den Hymnen Homers eine Reihe von Darstellungen gezeichnet hat.

Neben dem klassischen Epos und neben der Weltgeschichte hat ihn aber von Anfang auch die heilige Geschichte begeistert und beschäftigt. Das Buch der Bücher erkannte er frühe „als den würdigsten Gegenstand und als die unerschöpflichste Fundgrube für die Kunst." Schon in den ersten Jahren seines Aufenthalts in Rom, also in den Jahren 1818—1820 begann sich ihm die Idee zu einer Reihenfolge von Darstellungen aus der Bibel zu gestalten. Die Gedanken an ein solches Bibelwerk standen im engsten Zusammenhang mit den Regungen der evangelischen Kirche in Rom. Schnorr war ein eifriges und innerlich lebendiges Mitglied der kleinen evangelischen Gemeinde, die sich unter Schmieder, dem jetzigen Direktor des Wittenberger Seminars, in der preußischen

* Vergl. Jahrgang 1860, Nro. 21. 22.

Gesandtschaftskapelle auf dem Kapitol sammelte. Die evangelische Thätigkeit Schmieders, Richard Rothe's, Bunsens erregte seine wärmste Theilnahme. Er stellte ihnen eifrig und herzlich sich selbst und besonders seine musikalischen Gaben dem evangelischen Gemeindegottesdienste zu Gebot. Während Overbeck in Rom von der Herrlichkeit der alten Kirche hingenommen sich in den Schooß der tridentinischen Konfession begab, wurde Schnorr namentlich durch die alten Kernlieder der evangelischen Kirche, die er auf dem Kapitol durch Bunsens damalige Gesangbuchsarbeit zuerst kennen lernte, im höchsten Grade angeregt. Der reichen Güter seiner Kirche gewiß, wies er die mancherlei Bemühungen, welche auch ihn zum Uebertritte in die andere Kirche bestimmen wollten, stets mit Entschiedenheit ab. Während den Römischen diese Entschiedenheit nicht genehm war, sah man den Mann, dessen gerader, offener Blick sich die Schäden seiner eigenen Kirche so wenig als das wirklich Gute und Schöne in der römischen Kirche entgehen ließ, wohl auch zuweilen protestantischer Seits für einen „halben Katholiken" an. Er aber war und blieb ein aufrichtiger Christ lutherischen Bekenntnisses.

Bis zum Jahre 1848 war er an die Ausführung großer Wandmalereien gebunden und konnte deshalb an die Ausführung des Planes zum Bibelwerke nicht gehen. Doch benützte er Mußestunden, um es nach Kräften vorzubereiten. Indem er von seinen bis dahin gefertigten Entwürfen eine Anzahl von 42 für die Cotta'sche Bilderbibel, deren Gedanke nicht von ihm ausging, zur Verfügung stellte, bekam er die günstigste Gelegenheit, näher in das Wesen des Holzschnittes eingeführt zu werden, an den er beim Beginn seiner Bibelarbeit zu denken nicht veranlaßt, der aber mit seinem neuerweckten Leben für ihn wie vorherbestimmt war. Im Jahre 1848 büßte er bei übergroßen Anstrengungen und Ausführung seiner Nibelungen-Fresko-Malereien zu München die Sehkraft eines Auges ganz, die Frische des andern zum Theil ein. Nach Jahr und Tag wieder zu einiger Arbeit fähig, wandte er sich mit neuem Eifer zu seinem Lieblingswerk, zu seiner Bibel. In dem nun leider zu früh verstorbenen Buchhändler Georg Wigand in Leipzig fand er einen hochherzigen Verleger, welcher in edelster Weise Herz und Hand zu dem großen Unternehmen bot, allem Volke die Bibel in Bildern darzubieten. Die gleichzeitige Verbindung mit dem ausgezeichnetsten Meister der neuen Holzschneidekunst, Aug. Gaber in Dresden, war für das Werk besonders förderlich. Seit jener Zeit hat Schnorr seine schaffende Kraft fast ganz dem Werke gewidmet. Im Jahre 1852 erschien die erste Lieferung von acht Blättern zu dem äußerst niedrigen Preise von nur 10 Groschen. Aufs Neue Jahr 1861 ist nun die 29. und 30. Lieferung, damit die ganze Bibel in 240 Bildern fertig geworden.

Das ist ein gewaltiges Werk und der Künstler, welcher es zu Gottes Ehre begann, darf wohl auch des göttlichen Beistandes sich freuen, unter welchem es nun zu seinem Abschlusse gekommen ist. Noch nie ging ein so umfassendes Bibelbilderwerk aus einer Meisterhand hervor. 160 Bilder zum Alten, 80 Bilder zum Neuen Testament erschöpfen den wesentlichen Inhalt der h. Geschichte von der ersten Schöpfung bis zur Vollendung der Welt. 43 Bilder sind aus dem ersten, 14 aus dem zweiten, 6 aus dem vierten, 2 aus dem fünften Buch

Mosis, 8 aus Josua, 10 aus den Richtern, 2 aus Ruth, 13 aus I. und 9 aus II. Samuel, 11 aus I. und 6 aus II. der Könige; 2 aus Esra, 2 aus Nehemia, 2 aus Esther, 3 aus Hiob, 4 zum Psalter, 5 zu den Propheten, je 2 aus Judith, Tobias, Sirach, je 4 aus I. und II. Makkabäer, 2 zu Susanna, und 1 vom Drachen zu Babel. Also sind mit gutem Fug auch die Apokryphen vertreten und zwar mit theilweise ausgezeichnet schönen Bildern. Um des Zusammenhangs, der Vollständigkeit und Deutlichkeit willen wurden aus den Geschichtsbüchern des Alten Testaments auch Gegenstände aufgenommen, welche an und für sich weniger bedeutend erscheinen. Die gewiß richtige Ansicht des Künstlers ist, daß — nachdem die Verheißungen von Abraham und Israel so reichlich vertreten sind, auch die Erfüllung sich gehörig herausstellen und zeigen soll, wie der Herr in dem Ringen und Thun der Menschen „das Leitseil in der Hand behält." Daher schon ziemlich viele Bilder aus Josua und den Richtern, welche an sich weniger innerlichen Gehalt haben und wenig ideale Form erheischen oder erlauben. Einige von diesen Bildern wie z. B. die fünf gefangenen Amoriterkönige möchten wir wohl für Anderes austauschen. Im Ganzen wird aber die von Schnorr getroffene Auswahl nichts vermissen lassen. Ueber Einzelnes mag die Meinung stets verschieden bleiben. Und sollte überhaupt aus dem Alten Testament eher zu viel als zu wenig gegeben sein, so hat der Künstler den Spruch zu seinen Gunsten: „Wer Vieles bringt, bringt Jedem etwas mit." Jedenfalls kann an der Hand dieser 160 Bilder die biblische Geschichte des Alten Testaments so vollständig und anschaulich gelesen und erzählt werden, wie es zumal für die Schule durch kein anderes Werk ermöglicht ist, und wer sie mit offenem Auge und Herzen betrachtet, dem wird dabei die Herrlichkeit des Alten Testaments in ganz neuem Lichte aufgehen. (Fortsetzung folgt.)

Chronik.

Baukunst. Am 17. März, dem Sonntag Judika, wurde die St. Lukaskirche in der Bernburger Straße zu Berlin feierlich eingeweiht. Ihre Grundsteinlegung war am 19. Oktober 1859 erfolgt. Generalsuperintendent Dr. Büchsel hielt die Weiherede. Das Königliche Haus war anwesend. Die Lukaskirche ist eine Tochter der Matthäikirche, bleibt aber mit dieser in ungetrenntem Gemeindeverband. Im Jahr 1857 bot ein Mann die Baustelle zu dem Preise von 14,000 Thlr. Der Kauf wurde abgeschlossen. Ein Gemeindemitglied gab 10,000 Thlr. Vorschuß, ein andres 4,000. Dann fehlten aber noch alle Baukosten. Zuerst half hier die Gnade des Königs Friedrich Wilhelm IV. mit einem Patronatgeschenke von 26,000 Thl., die Stadt Berlin schenkte 5,000, andere Wohlthäter spendeten 9,000 Thlr., und 18,000 Thlr. konnte die Kasse der Mutterkirche vorstrecken. Die Baukosten für Kirche, Pfarrhaus und Meßnerswohnung betragen in runder Summe 58,000 Thlr. Die Orgel, im Werthe von 4,000 Thlr., ist Geschenk eines Hoflieferanten. Die Altarleuchter sind von der Königin Auguste gestiftet. Den Taufstein hat eine Kollekte aus Kindern der Gemeinde verschafft. Wir werden einen Aufsatz des Architekten, welchem die Leitung des Kirchenbaues übertragen war, unsern Blättern einverleiben und mit den geeigneten Illustrationen begleiten.

Verantwortliche Redaction und Verlag von **Ebner & Seubert** in Stuttgart.
Schnellpressendruck der **J. G. Sprandel**'schen Buchdruckerei daselbst.

Christliches Kunstblatt

für Kirche, Schule und Haus.

1. Juni 1861. Nro. 11 u. 12.



Herausgegeben unter Leitung von

C. Grüneisen, K. Schnaase und J. Schnorr von Carolsfeld.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 2 fl. oder 1 Thlr. 6 Sgr. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Die neueren Bilderbibeln und Bibelbilder.

Eine Ueberschau von H. Merz. (Fortsetzung.)

Zum Neuen Testament kommen auf die vier Evangelien 65 Bilder, während Overbeck nur 40 bietet.* Auf die Apostelgeschichte 10 und die Offenbarung

* Bei Besprechung der Overbeck'schen Evangelienbilder ist einer Vervielfältigung derselben im Holzschnitt gedacht worden. Nach neuerer Nachricht ist das Unternehmen eingestellt und der

5 Bilder. Es wäre wohl wünschenswerth für Schule und Haus, wenn in den Evangelienbildern alle kirchlichen Fest- und Sonntags-Evangelien verbildlicht wären. Dazu hätte es freilich etwa 20 weiterer Bilder bedurft, worunter 6 Gleichnisse zu den 4 allerdings wichtigsten hin, die Schnorr dargestellt hat. Die Beschneidung Jesu, der Hauptmann von Capernaum, das kananäische Weib, der Versuch Jesum zu steinigen, die Heilung des Stummen, die Berufung des Matthäus, die zehn Aussätzigen, der Zinsgroschen, das Wehe über die Pharisäer, das Weinen Jesu über Jerusalem, ferner das Gleichniß von dem Säemann, hochzeitlichen Kleid und ungerechten Haushalter, von den zehn Jungfrauen und dem guten Hirten ist, wie Overbeck zum Theil beweist, der Darstellung so fähig als würdig. Wenn noch ein Nachtrag zu den 240 Blättern möglich wäre, möchten wir wohl wenigstens für etliche der genannten Stoffe die Hand des Meisters in Bewegung gesetzt sehen. Indessen wird Jedermann zugestehen, daß die Anzahl der Blätter schon um des Preises willen eine Gränze haben muß. Und um eine gänzliche Ausschöpfung des lebendigen Wasserbrunnens, der auch für die Kunst in der Bibel strömt, kann es sich keinesfalls handeln. An eine wirkliche Vollzähligkeit könnte kein einzelner Künstler denken. Schnorr's Gedanke war von Anfang an „soviel möglich ein Ganzes“ (nicht das Ganze) zu geben.“ Schon diese Aufgabe war eine kolossale und der Titel seines Werkes selbst, wie er sich ihm innerlich unausweichlich aufdrängte, lastete anfangs als ein zu hoch fahrender, lange wie eine unerträgliche Last auf ihm, so bekennt er selber. Endlich hat er sich dabei beruhigt und er durfte sich beruhigen. Denn die biblische Geschichte ist nach ihren innern Grund- und äußern Hauptzügen in sinniger Auswahl von ihm vorgetragen als ein Ganzes, dem kein wesentliches Glied fehlt, so daß es, ob auch weit nicht alle darstellbaren Einzelnheiten verbildlicht sind, doch sich heißen darf „die Bibel in Bildern.“

Wenn man nun die Kraft und Pracht so vieler Bilder auf sich wirken läßt, wenn man die zahllosen Figuren dieser reichen und theilweise überreichen 240 Compositionen überblickt, mit denen Schnorr bei allem Anschluß an die künstlerische Ueberlieferung doch sowohl in der Auswahl des Stoffes, als in der Darstellung seine eigenen Wege gegangen ist und viele ganz neue Brunnen des Lebens gegraben hat, so muß man erstaunen über die Schöpferfülle, Arbeitskraft und Ausdauer des Künstlers. Bloß menschlich künstlerische Begabung und Begeisterung hätte dieses gewaltige Werk schwerlich sich ausgesucht, gewiß nicht hinausgeführt. Dazu gehörte Glaube nicht sowohl an die eigene Befähigung, als an die göttliche Berufung zum Werke. Es gehörte ferner Glaube an die Wahrheit und das Leben, das in der Schrift geoffenbart ist, um eben diese lebendige Wahrheit mit wahrer Lebendigkeit zu schildern. Nur in dem Ueberzeugt- und Ueberwundensein des Herzens kann sich Einer unterwinden, nach den Propheten und Aposteln mit dem Stifte in der Hand von den großen Thaten Gottes und den großen Sünden der Menschen zu zeugen, im Bilde die Wege, Werk-

Verleger des Kupferstichwerkes, Herr Schulgen in Düsseldorf, veröffentlicht eine Nachbildung desselben für Volk und Jugend in ganz kleinen chromolithographischen Bildchen mit biblischem Texte. Den Debit derselben hat für Süddeutschland Herr Ebner in Ulm, der Preis ist 10 Groschen für 20 Bilder.

zeuge und Werke der Gnade anschaulich zu machen. Gewiß ist in dem Bekenntniß, daß sein Werk lange wie eine schwere Last auf ihn drückte, etwas von dem, was die Männer Gottes fühlten, die sich ihrer Aufgabe lieber entschlagen als unterziehen wollten, bis sie ausriefen: Herr, du hast mich übermocht! Ja, der Künstler, welcher solchermaßen das Wort Gottes in's Bild übersetzte, hat seinem Luther es sicherlich nachgefühlt, wenn dieser bezeugt, wie es um Uebersetzung der heiligen Schrift kein schlecht und gering Werk sei, und wenn er sichs nicht ließe sauer von Herzen werden um des Mannes willen, der für ihn gestorben ist, so sollte ihm die ganze Welt nicht Gelds genug geben können, daß er etwas in der Bibel verdolmetschen sollte.

Als einen Dienst am Reiche Gottes wollte Schnorr auch sein Werk thun. Nachdem er sich vielfach im Großen versucht, Königshäuser und Landhäuser geschmückt, wollte er noch Antheil nehmen an dem viel größern Werke der Erziehung und Bildung des Volkes und der Jugend. Schon in seiner Münchener Wirksamkeit, im Dienste eines irdischen Königs, hat er der Leichtfertigkeit gegenüber stets der ernsten Meinung gelebt, „daß die Kunst den Beruf einer Erzieherin habe und, wenn sie das Gebiet des sittlichen Lebens als eine Mitarbeiterin an der Bildung des Menschen betreten wolle, vorher selber rein und lauter sein, also die schmutzigen Schuhe ausziehen müsse, denn da ist heiliges Land." Wenn er also „das Spielen mit der Kunst und dem Heiligen" von Anfang an verdammte, wenn er „den elenden Kleinkram der Kunst und die lüsterne Verführung sammt ihrem Opium und dem Futter für die sündhafte Empfindung des unreinen Menschen aus dem Tempel hinausgejagt, ebenso die schlimmste Abgötterei, welche die Kunst selbst an die Stelle der Religion auf den Altar setzt," gemieden wissen wollte, so steht er mit dem ernsten Cornelius und Overbeck auf gleichem sittlich-religiösem Grunde. Doch hat, um gleich hier in die anziehende Vergleichung beider Meister einzugehen, Overbeck von Hause aus einen, der katholischen Kirche näher liegenden, Schnorr einen entschieden protestantischen Grundzug. Sind beide von Herzen gläubig und sittlich-religiös gerichtet, so erscheint in Overbeck das Religiöse, in Schnorr das Sittliche mehr betont. Bei Overbeck überwiegt das Gefühl oft einseitig den Verstand, bei Schnorr ist mehr Gleichgewicht und die Empfindung stets durch den praktischen Willen gekräftigt und geleitet. Overbeck will rühren und erbauen, Schnorr will noch mehr belehren und erziehen mit seinen heiligen Bildern. Der katholisch Gewordene will der römischen Kirche einen Triumph bereiten, der lutherisch Gebliebene bietet seine Kunst der Kirche an als eine „Mitgehilfin am großen Werke der religiösen Menschen-Erziehung."

Am liebsten würde unser Künstler, der auch in die protestantische Kirche zu München das Altarbild (die Kreuzigung) gemalt hat, seine Kunst mit Kohle und Farbe in dem evangelischen Gotteshause selber beschäftigt wissen, um dort „die in die Leiblichkeit niedergelegten göttlichen Geheimnisse" an den heiligen Gestalten Christi und seiner Apostel, Propheten und Glaubensboten dem Volke im Großen deuten und darnach die Jugend „wahrhaft" bilden zu helfen. Aber bis für protestantische Künstler die Zeit dazu erfüllt und der Ort bereitet ist, will er

auf eine bessere Zukunft vorbereiten und „im Kleinen und außer dem Gotteshause" thun helfen was möglich ist. Möglich ist aber, auch mit dem bloßen Griffel „zur Betrachtung der ernstesten Angelegenheiten zu veranlassen und zu locken," indem „die in der Bibel niedergelegte heilige Weltgeschichte" in einer Bilderreihe zur Anschauung gebracht wird. Also soll die Kunst auch im kleinen Maßstabe zu diesem Wunderbuche, welches die Geschichte der ganzen Menschheit und des einzelnen Menschenherzens gibt, wie kein anderes, nur frisch und fromm, mit Schatten und Licht herzukommen und das Ihre beitragen, „daß der Mensch sich selbst erkenne."

So hat sich Schnorr selber in dem geistvollen Vorworte zu seinem Bibelwerke ausgesprochen. Ist das den heutigen Juden ein Aergerniß und den heutigen Griechen, welche meinen, die religiöse Kunst könne „nur mehr auf einem Lungenflügel athmen," eine Thorheit, so ist es für unsere deutsche evangelische Kirche eine desto größere Freude und ein sicherer Gewinn, daß wir auch noch protestantische Künstler haben, welche den Glauben der Väter mitzubekennen und mit Luther in die Schul- und Kinderstube zu gehen sich nicht schämen, um dort im Kleinen mit den Kleinen, denen das Himmelreich gehört, von den großen Thaten und Männern Gottes lehrend zu lernen. Dafür konnte es auch nicht fehlen, daß von Seiten der Kirche und Schule das Werk Schnorr's auch gebührend mit Dank und Freude willkommen geheißen wurde. Die württembergische Oberkirchenbehörde hat es ihren Geistlichen und Lehrern angelegentlich empfohlen. Am 12. Januar dieses Jahres hat die theologische Fakultät der Universität Göttingen unserm Meister das Ehrendiplom der theologischen Doktorwürde übereignet, wobei der Dekan der Fakultät, der kunstsinnige Dr. Ehrenfeuchter, erklärte, die Fakultät erkenne in dem Werke einen Dienst an der Schrift und gedenke bei Verleihung der Würde an die alte und lebensvolle Verbindung zwischen Kirche und Kunst und sei der Meinung, daß das ewige Gottes-Wort auch durch diese zu dem empfänglichen Sinne reden könne. —

Nur vergleichungsweise übrigens mag diese Bibel in Bildern „ein Werk im Kleinen" genannt werden. An und für sich ist es wahrlich groß nach Inhalt und Form, nach Zahl und Maßstab, gewiß auch nach Wirkung der Bilder. Die Fortschritte der neuern Holzschneidekunst machten es möglich, ein bedeutendes Format für die einzelnen Blätter zu nehmen, so daß dieselben zumal beim Religionsunterricht in der Schule aus ziemlicher Ferne gezeigt und gesehen werden, so wie auch in den Familien trefflich als Wandbilder benützt werden können. Eben der Holzschnitt machte auch einen so niedrigen Preis möglich, daß das Werk die weiteste Verbreitung finden kann. Kostet doch ein Blatt nur einen Groschen! So ist es denn bereits zu vielen Tausenden in und außer Deutschland gedrungen, und auch in den Häusern und Händen von sehr vielen evangelisch gesinnten Katholiken verkündigt das Werk einen Triumph der protestantischen, ächt biblischen Kunst.

Die Overbeck'schen Zeichnungen haben nicht ganz 8 Zoll Breite und schwach 6 Zoll Höhe. Die Schnorr'schen sind 9 Zoll breit und 7 und einen halben hoch. Diesen Raum hat Schnorr in vollem Maße seinen Kompositionen und

Gestalten zu gut kommen lassen. Wie er ihnen zu gut kommt, das zeigt ein vergleichender Blick auf die Bilder, welche schon in der Cotta'schen Bibel mitgetheilt sind. Was groß und wahr in sich ist, behält zwar auch in kleinem Maßstabe seine Bedeutung, das bezeugen z. B. die kleinen kostbaren Holzschnitte von Holbein zum Alten Testament. Doch gewinnt Ausdruck und Eindruck zumal für das erst zu bildende Auge, wenn sich die Gestalten und Linien weiter entfalten können. So schauen gleich die ersten Bilder Schnorrs zum Alten Testament aus diesen größern Rahmen so groß heraus, daß sie als ganz neue Schöpfungen erscheinen.

Während nun Overbeck nach italienischer Kunstweise für seine wenigen Figuren breitern Raum zu freier Bewegung läßt, zeichnet Schnorr nach deutscher allumfassender Art soviel Figuren und diese so groß als sein Format nur gestattet. Er kann in seinem mächtigen Darstellungstriebe sich kaum ein Genüge thun und glaubt nichts leer lassen, nichts übergehen zu dürfen. Auch der Landschaft vergönnt er nur soviel Raum als schlechthin nöthig ist, während Overbeck fast immer landschaftlichen Hintergrund hat. Wo übrigens der Gegenstand selber ein landschaftlicher ist, da bewährt Schnorr auch seinen alten Ruhm als vorzüglicher Landschaftszeichner. Aus der Reihe der biblischen Landschaften hebe ich beispielsweise, nächst denen zur Patriarchen-Geschichte, das Bild wie Moses das gelobte Land erblickt, die Flucht Josephs nach Aegypten, den barmherzigen Samariter, die Emmaus-Jünger, als Krone aller aber die wunderschöne, in jeder Beziehung gelungene Darstellung des Elias am Bache Krith hervor. Bei der so völligen Ausfüllung seiner Räume kommt es wohl auch, daß ein Bild überfüllt wird, wie „die Erwürgung der ägyptischen Erstgeburt," „der reiche Mann und arme Lazarus" und andere, wo des Guten fast zu viel ist. Ueberall aber bewegt er sich und seine Figuren mit größter Gestaltungskraft, Leichtigkeit und Kühnheit; auch vor dem Schwierigsten scheut er sich nicht, ja er sucht es öfters mit Vorliebe auf, in reicher Erfindsamkeit wirft er emsig einzelne Motive und ganze Gruppen voll Leben und Schönheit wie aus vollen Händen hin, baut sie mit meisterlicher Sicherheit architektonisch auf, ordnet sie schön und klar zu harmonischem Ganzen und entwickelt mit glänzendem Stil-Gefühl die Linien, mit bewunderungswürdiger Gewandtheit die Gewandungen.

Schnorr hat wie Overbeck sich nach den großen Mustern der italienischen Kunst gebildet, welche allerdings an Reinheit des Stils und an Schönheit die nordische Kunst überragt, auch in großartiger Uebung gewisse Formen und Zeichen für immer ausgeprägt und festgestellt hat. Das ist der klassisch-christliche Stil mit seinen südlich schönen Linien, vollen Formen, klaren Tönen und fließenden Falten, mit seiner großartigen Architektonik, Plastik und Typik, wie sie Raffael, Michelangelo, Leonardo da Vinci und ihre Genossen zu einer allgemein verständlichen künstlerischen Weltsprache ausgebildet haben. Indessen ist der südliche Mensch, obschon der leiblich schönste, nicht auch der geistig tiefste. Von Anfang an ist die nordische Kraft, zumal das deutsche Gemüth zu einem besondern Gefäße des christlichen Geistes und in der Reformation zu einem Werkzeuge des Evangeliums erwählt, wie es der romanische Geist bei aller Schönheit und bei allem Reichthum der Form nie werden könnte. So hat die

altdeutsche christliche Kunst auch neben der italischen ihren bleibenden innern Werth und uns blicken und sprechen diese treuen tiefen Augen aus den schlichten, biedern Köpfen unserer Alten herzlicher an, als die schönsten Augen aus den schönsten Gesichtern der edelsten Gestalten Italiens. Wie nun die heilige Schrift aus der alten Weltsprache in unser gutes Deutsch übersetzt erst recht bei uns anklingt und zu unserm Eigenthum wird, so wird auch die biblische historische Kunst in dem Maße uns und unserm Volk zu Gemüth dringen, als sie deutsch mit uns zu reden versteht. Es bleibt denn die Aufgabe, die Errungenschaft italienischer Formvollendung und die deutsche Gemüthsfülle, das klassische und das nationale Element schöpferisch zu verschmelzen und demgemäß das Studium Albrecht Dürers mit dem Studium Raphaels zu verbinden.

Auch auf Schnorr, der sich ohnehin „sonst überall" lebhaft zu deutscher Weise bekennt, hat die alte deutsche Kunst starke Eindrücke zu machen nicht verfehlt, und wir begegnen mit Freuden so manchem kerndeutschen Zuge und Gesichte in seinen Bibelblättern. Je mehr uns aber diese anheimeln, desto mehr möchten wir sie vorherrschen und dem Ganzen das Gepräge geben sehen, anstatt der uns trotz aller Herrlichkeit immer etwas anfremdelnden griechisch-römischen Formen. Es kann nicht die Meinung sein, daß der heutige Maler biblischer Historie die Naivetät unserer Alten haben sollte, welche ohne weiteres das Kostüme ihrer Zeit und das Gesicht ihres Nachbars den Patriarchen, Propheten und Aposteln anzogen. Haben wir doch ohnehin keine Tracht mehr, sondern nur eine vierteljährlich abgetragene pariser Mode bei Militär und Civil. Schnorr ist insbesondere maßvoll der historischen Kunst gerecht worden, indem er zwar die Haupt-Personen in das schöne griechisch-römische Gewand hüllte, und weder wie neuere französische Künstler das modern arabische, noch das unmalerische antik-palästinensische, assyrische, ägyptische oder persische Kostüme benützte, dagegen die Nebenpersonen in ihren antik-nationalen Typen und das Geräthe nach den neuerdings wieder aufgefundenen Resten asiatischer Kunst und Kultur miteingeführt hat. (Vergleiche die Bilder zur Geschichte Josephs, Mosis, Hiskias, Esther.) Aber eben in den Hauptpersonen und in den Kindern wäre uns noch mehr eigentlich deutscher Typus und namentlich wäre eine noch reichere Beigabe von Einzelzügen deutscher Gemüthlichkeit willkommen. In diesem Stück thut Overbeck es unserm Meister z. B. bei der Salbung der Sünderin zuvor. Indessen sei dem letztern, welcher einmal dem Naiven in Natur- und Volksleben weniger zugewandt ist als dem Pathetischen und streng Historischen, das Recht verwahrt, seiner Natur gemäß zu zeichnen „wie der Vogel singt, der in den Zweigen wohnt." Zu der Aufgabe, die er völlig zu lösen nicht berufen ist, wird der alte Gott der Deutschen neue Kräfte erwecken in anderer Zeit. Schnorr selber weiß, daß sein Werk „ein Produkt der Zeit ist, wie er selber ein Kind der Verhältnisse, in denen er geboren und aufgewachsen, der Luft, die er geathmet hat, ist und sein muß, unbeschadet der Ehre Gottes." Er hat nun auch in seinem Maße und für seine Zeit deutsche Kraft und deutschen Geist, deutsche Tiefe und deutsche Treue reichlich bewährt in dem ganzen Bibelwerke. Ein Romane soll ein solches auch nur versuchen! Solche Hingabe an das lautere Wort, solche Vertiefung in den Geist der Schrift, eine solche reiche,

freie, frische und keusche Ausbeutung ihrer Schätze zu Lehre, Trost und Freude für alles Volk, Geschlecht und Alter kann gewiß heute nur dem deutschen Genius, dem Sohne Luthers gelingen.

Als ein solcher hat Schnorr innerhalb des einmal durch Natur und Studium ihm eigenen Stils eine Fülle von geist- und gedankenvollen Bibelbildern geschaffen, mit welchen er sich selbständig und ebenbürtig in die Reihe der großen Meister nach Raffael, Michelangelo und A. Dürer stellen darf. Von den 240 Blättern gehört ein Viertheil zu den Bildern ersten Ranges. Zwei Viertheile legt die sichtende Hand mit aller Anerkennung in die Mitte. Abermal ein Viertheil mag dann Beweis sein für den alten Satz, daß auch der gute Homer bisweilen schläft. Es müßte aber auch Einer mehr denn Raffael, Michelangelo, Dürer und Leonardo zusammen sein, wenn ihm dritthalbhundert Compositionen in einer Reihe ganz gleichmäßig gelängen. Nicht blos die wechselnde Stimmung und Kraft des menschlichen Geistes, sondern auch die Verschiedenheit der heiligen Gegenstände selber muß große Abstufung in den Leistungen erzeugen. Sind ja doch in der heiligen Schrift gewaltige Unterschiede vom Erhabenen bis zum Gewöhnlichen, vom Hochpoetischen bis zum Prosaischen, vom feierlich Festlichen bis zum werktäglich Gemeinen, und neben dem Adlersfluge der Offenbarung Johannis steht dicht „die ströherne Epistel" des heiligen Verstandesmenschen Jakobus. So mag auch in der Schnorr'schen Bibel Festtag und Sonntag mit Werktag wechseln.

Soll ich den Zeigefinger auf Blätter ersten Ranges, auf die rechten Festtagsbilder legen, welche das Schnorr'sche Talent in seiner ungetrübten Reinheit und ganzen Größe feiern, so nenne ich vor Allem die Darstellungen göttlicher Erhabenheit in Schöpfung und Sabbath, in der Erscheinung Gottes bei den ersten Sündern im Garten, im Mosisblick auf das gelobte Land, in Abrahams erster Verheißung, Jakobs Engelskampf, Mosis Tod, und im Engelfürsten vor Josua, dem Sieg Michaels über den Drachen. Menschliche Hoheit ist prachtvoll dargestellt in Pharaos Traumdeutung, Josuas Weihung, Samuels Erscheinung zu Endor, Jeremiä Sendung, Klage und Erscheinung im Gesichte des Makkabäers, in welchem Bilde namentlich das Herabschweben des Propheten außerordentlich schön gezeichnet ist. Ein wahres hohes Lied der Schönheit ist „die Ruhe der Freundin unter dem Schutze des Freundes," welches Bild durch W. A. Lampadius im Oktoberhefte des Kunstblattes vorigen Jahres eine ausgezeichnete, nur in Nebensachen zu berichtigende Beschreibung und Erklärung erhalten hat. Das Gegenstück zu diesem herrlichen Gemälde ist das Schlußbild zur Offenbarung: „Johannes erblickt das neue Jerusalem." Das ist ein Bild von wunderbarer Schönheit, voll Adel und Einfalt, zugleich voll Tiefe und Innigkeit. Indem es die tiefste Innerlichkeit mit der reinsten Form verbindet und so recht die Heiligung des Menschen nach Geist, Seel und Leib ahnen läßt, indem es nach dem Maße menschlicher Kunst, durch die Klarheit im Angesicht des Herrn und in der Gestalt seiner „Braut," die Erfüllung des Vorbildes und der Weissagung, die Erneuerung des göttlichen Ebenbildes und die Vollendung der Schöpfung zur Anschauung bringt, stellt es die Klarheit des Neuen Testamentes der alttestamentlichen Herrlichkeit abschließend gegenüber.

— Kraft und Anmuth in schönstem Vereine strahlt ferner aus den überraschend schönen idyllischen Darstellungen des Alten Testaments, wie Adam und Eva nach der Verstoßung, Jakobs Traum, Eliesers Werbung, Jakob und Rahel am Brunnen, Jakobs Flucht, des Tobias Gebet und Schlaf. Durch scharfe, aber maßvolle Charakteristik und tiefen Seelenausdruck ausgezeichnet ist außer den schon genannten Jeremiasbildern und Pharaos Traumdeutung, Noahs Fluch, Ismaels Austreibung, Davids Versuchung, Bestrafung, Buße, Bitte und Anbetung, Elias und Elisas Todtenerweckung, des Volkes Buße, die Johannispredigt in der Wüste, die Tempelreinigung, der barmherzige Samariter, und der verlorene Sohn, Christus und Pilatus, Kreuzigung und Grablegung. Voll dramatisch-lebendiger Bewegung ist der Brudermord, Lots Flucht, Sauls Speerwurf, die Tödtung der Baalspriester, Eliä Himmelfahrt, Jesu Teufelaustreibung, Petrus auf dem Meere sinkend und aus dem Schiffe eilend. Solche Bilder dürfen wahrhaft vollendet heißen in der Kraft ihrer Zeichnung, in der Plastik ihrer Gestaltung und Gewandung, in dem Ebenmaß und Wohlklang der Linien, in der Weihe und in dem Adel ihrer ganzen Haltung. Was Schönheit und Klarheit und Reichthum der Komposition betrifft, so stellen sich zu den genannten und theilweise über sie die ausgezeichnet schönen Darstellungen: Noahs Opfer, der Thurmbau zu Babel, Abrams Blick ins gelobte Land, Rebekka den Isaak erblickend, Jakobs Flucht, Susanna von Daniel gerettet, Mardochais Erhöhung, Simons Erwählung, das Pfingstfest, Pauli Predigt in Athen, die Bergpredigt und Himmelfahrt Jesu u. s. w. Diese letzte Komposition übertrifft entschieden die Overbeck'sche. Sonst steht Schnorr überall wenigstens auf gleicher Stufe mit Overbecks hohem Compositionstalente. Wie viel aber müßte ich noch anführen, wenn ich die Schönheiten und Vorzüge nur der Hauptbilder unseres Werkes namhaft machen sollte.

Die Overbeck'schen Evangelienbilder habe ich in diesen Blättern eingehender beschreiben zu müssen geglaubt, weil sie nicht so viel verbreitet sind, und wegen ihres Preises nie so allgemein verbreitet werden können, als sie es verdienen. Die Schnorr'schen Bilder im Einzelnen zu beschreiben ist bei ihrer Menge unmöglich und bei ihrer bereits sehr großen Verbreitung unnöthig.

Was an Beschreibung und Deutung für Unkundigere nöthig erscheint, das habe ich selbst in dem erklärenden Texte zu geben versucht, welchen die Verlagshandlung dem Werke unentgeltlich beigibt. Auf Bitten derselben habe ich mich der ebenso schwierigen als genußreichen Arbeit unterzogen, bei welcher es mir zur größten Freude wurde, mich in so völligem Einverständniß mit dem Künstler zu wissen, daß die Erklärung, in einigen wenigen Punkten von ihm selbst herrührend, sonst durchaus von ihm gebilligt und bestätigt für authentisch gelten kann. Dieser meiner Arbeit, die ich der Kritik anheimgebe, wie ich selbst an dem Bilderwerke Kritik zu üben beauftragt und gewillt bin, gedenke ich in diesem Zusammenhange, weil sie mir besondere Veranlassung gab, manches Bild genauer anzusehen und tiefer in seinen Geist und Sinn mich zu versenken und demnach es wohl auch anders zu beurtheilen, als vorher. Wenn nemlich etwa die Hälfte der Schnorr'schen Bibelbilder sich neben die obengenannten Haupt- und Feststücke als ehrenfester Mittelstand im edlen Sonntagsschmucke darstellt,

bei dem es theilweise der Stoff mit sich bringt, daß er sich nicht zu idealer Vollendung erhebt, bei dem anderntheils in Zeichnung, Anordnung oder Ausführung von Einzelnheiten etwas versehen sein mag; wenn ferner eine dritte Klasse im geringeren Werktagskleide theilweise minderes Gelingen und einigemal sogar Mißlingen zeigen will, so wäre es Unrecht und Thorheit zugleich, sofort über Einzelnes zu urtheilen oder über Ganzes zu richten, ehe alle Bedingungen der Ausführung im Umkreis der mitwirkenden Kräfte und alle Begründungen der Anlage eines Bildes im Zusammenhang der Geschichte und in der Absicht des Künstlers erwogen sind. Mancher Zug, manche Gestalt, manche Darstellung, welche beim ersten Anblick oder bei bloß technisch-formeller Würdigung ein Bedenken erregt, bekommt durch die ganze Entwickelung des Bildes und der Bilderreihe, durch den Gedankengang und die Vorstellungsweise, den Genius und die Endabsicht des Künstlers ganz anderes Licht. Wer sich denn nicht in den Inhalt vertieft, wer insbesondere nicht den Text der Schrift vor sich nimmt, in welchem der Künstler als in seinem Eigenthum lebt und webt, kann Vieles nicht erkennen, und muß noch viel Mehreres verkennen.

Es ist auch in der That als ein besonderer Mangel unserer Zeit zu beklagen, und man verfällt so gern in diesen Fehler, daß zumal in der Kunst vielmehr auf die äußere Erscheinung, als auf das Wesen, oft nur auf das Mach- und Formwerk, und gar nicht auf die zu Grunde liegende Idee gesehen wird. Das ist dann ein Genuß und Triumph, wenn ein Fehler in der Zeichnung einer Figur, oder in der Composition eines Bildes, oder in der Färbung aufgefunden wird, wenn etwas nicht so schön herausgekommen ist, als es sollte und könnte! Durch den einen Formfehler hat man sich richtig um den Genuß des Ganzen, durch den äußern Mangel um den Gewinn des Inhalts bringen lassen. Eine vollendet durchgeführte, akademisch ausgerechnete und fein ausgedüftelte Form, mag's noch so flau, leer und eitel sein, gilt dem modernen Auge als „schön," während es um der schlechten Zeichnung willen den altdeutschen Meistern und ihrem Tiefsinn, ihrer Kraft, ihrer Gemüthsfülle und Charakterschärfe keinen Sinn und Geschmack abgewinnen kann!

Die neue Kunst darf allerdings nicht mit den Formfehlern der Alten ihre Blöße decken wollen. Es soll die Form dem Inhalt entsprechen und die Idee nicht durch die Ausführung verkümmert werden. Ein Zeichnungsfehler ist ein Schreibfehler, der nicht vorkommen soll bei einem, der seine Schule genossen hat. Aber doch wird auch den Gelehrtesten etwas Menschliches begegnen können und auf einem Schreibfehler wird bei sonstiger Trefflichkeit des Inhalts nur der Schulfuchser festsitzen.

Es wird nun dem Fachmanne zumal nicht schwer sein, auch einem so vorzüglichen Meister der Zeichnung, wie Schnorr es unbestritten ist, bei einer Anzahl von 240 Bildern hin und wieder eine Verzeichnung zu entdecken, auf eine zu lange Gestalt oder eine zu breit und derb hervortretende Nebenfigur zu stoßen. Solche Fehler kommen bei jedem Künstler zumal in ersten Entwürfen vor und leicht stumpft sich bei anhaltenderem, eiligerem Componiren das Auge etwas ab, so daß es nicht sogleich merkt, wie die Hand sich an gewisse Züge und Formen gewöhnt und letztere zur unbewußten Handgewohnheit und Hand-

werklichkeit d. h. zur Manier werden. (Manier von manus die Hand.) Wer die Handzeichnungen der größten Künstler gesehen hat z. B. eines Raffael, der weiß, wie oft dieselbe Gruppe, dieselbe Figur, ja dasselbe Glied umgezeichnet, hin und her bewegt, auf und abgewogen werden mußte, bis nur der Entwurf feststand. Und trotz aller Genialität, trotz allen Durcharbeitungen hat doch auch ein Raffael seine mehr oder weniger zur Manier gewordenen Eigenheiten. Bei der Ausführung in der Farbe läßt es sich dann noch immer mehr verarbeiten, ebenso bei der Wiedergabe in Stahl- und Kupferstich. Nicht ebenso beim Holzschnitt, wenn er wohlfeiler sein und den Vorzug der Unmittelbarkeit haben soll, welche ihm die eigene Zeichnung des Künstlers auf den Holzstock gewährt. Der Holzschneider gibt da keine eigene Arbeit, schneidet fast Strich für Strich das vom Maler auf den weiß überstrichenen Buchsbaumstock Aufgezeichnete nach, und Alles ist durch die Zeichnung geschehen. Diese kann wohl mißverstanden werden, kann durch das Messer des Holzschneiders verlieren, aber nicht gewinnen, während beim Kupferstich ein zweiter empfänglicher, eingehender Meister die Sache von vornherein nochmals durcharbeitet und volle Gelegenheit hat, Mängel zu ergänzen und Fehler zu verbessern. Dieses kam den Overbeck'schen Evangelienbildern sehr zu Statten und viele von ihnen haben ihr volles Leben erst recht den geistvollen Kupferstechern zu verdanken, welche das nur leicht, unbestimmt und mangelhaft Angelegte neu aufgebaut und glänzend ausgeführt haben.

Für Manches nun, was in der Bibel in Bildern bezüglich der Formgebung in Frage gestellt werden kann, wird nicht sowohl der Zeichner als der Holzschneider verantwortlich sein. Auch einem Meister Gaber kann einmal etwas weniger gelingen, wie in den zwei ziemlich harten Holzschnitten „Jesus und die Samariterin" und „die Grablegung" die schwere Aufgabe, Mittagsschatten und Grabesdunkel herauszubringen, nicht ganz gelungen ist. Außer diesem Großmeister der Holzschneidekunst haben aber auch die Hände verschiedener Jünger und Schüler sich an dem Werke geübt. Nächst Gaber hat Obermann in Dresden am fleißigsten daran gearbeitet und meistens Treffliches geleistet; dann kommen Zscheckel und Steinbrecher in Dresden, Ade in Leipzig und Joch in München. Die Holzschneider Jördens, Geringswald, Reusche und Professor Bürkner in Dresden, Gräff in Frankfurt a. M., Aarland in Leipzig und Jungtow in München, Manger, Wolf, de Guehery, Schlitte haben nur einzelne Bilder geliefert von sehr verschiedenem Werthe. Die oben zuerst gerühmten Hauptbilder unseres Meisters sind auch fast alle — und nicht blos von Gaber — meisterlich geschnitten. Sie lagen wohl in ganz besonders sorgfältig ausgeführten und durchgearbeiteten Zeichnungen vor. Es wäre freilich etwas Köstliches, aber auch viel zu Kostbares, eine Arbeit von Jahrzehnten gewesen, wenn der Maler jedes der 240 Bilder nach vollständig ausgeführten Zeichnungen den Holzschneidern und nur den erwähltesten Meistern zu guter Stunde in aller Muße hätte überliefern können, statt daß er auch den Umständen und der eilenden Zeit theilweise Rechnung tragen mußte. Die meisten Bilder hat er nach kleinen, öfters ganz kleinen, nur andeutenden Skizzen unmittelbar auf den Holzstock frisch und frei ins Große aufgezeichnet, wo dann, da das Werk einmal fertig werden sollte, das Bild der nachbessernden Hand ent-

zogen blieb. Im Interesse formeller Kunstvollendung könnte man mit 100, mit 50, mit noch weniger ausgewählten Bildern ersten Rangs sich begnügen, und dafür andere, wo sich Mängel in der Zeichnung oder im Schnitte auffinden lassen, anheimstellen. Aber im Interesse des Volkes, dem zwar immer das möglich Beste und nie das Schlechte gegeben werden soll, im Interesse der Bibel, welche nicht für die akademischen Kunstmänner und die gelehrten Kritiker vornehmlich (leider in Wirklichkeit meist gar nicht für sie) da ist, im Hinblick auf den Erziehungs- und Bildungszweck des Werkes und Angesichts eines solchen volksthümlichen Preises sagen wir viel Dank auch für die minderen Entwürfe und Holzschnitte, welche die formelle Kritik in Beschlag nehmen kann und welche der Künstler nach ihren schwachen Seiten selbst am besten kennt, so daß er sie gerne umarbeiten würde, wenn es ihm vergönnt wäre.

Für das gewöhnliche Auge hat ein Holzschnitt es noch besonders schwer, mit seiner Einfachheit und Derbheit gegenüber von schmeichelnden Lithographien oder blendenden Stahl- und Kupferstichen aufzukommen. Es wäre auch sicherlich eine Unbilligkeit, wenn man die Evangelienbilder Overbecks, wie sie als vollendete Kupferstiche uns bezaubern, neben die glanzlosen, schlichten Schnorr'schen Holzschnitte halten wollte. Die Durchbildung, die feine Abtonung und zarte Modellirung, welche der Stich auf Kupfer zuläßt, erlaubt der Buchsbaum von Hause aus nicht. Auf alle jene Feinheiten muß der Zeichner zum Voraus verzichten, welcher für den Holzschnitt und für das Volk arbeiten will. Ihm gilt es, „in kräftigen, frischen Zügen" einfach und klar, lebendig und verständlich das Nöthigste auszusprechen. Das entspricht auch so ganz der hohen, keuschen Einfalt der Schrift, die nie ins Kleine malt und nie in's Feine düftelt, sondern immer in kurzen, klaren, kräftigen Zügen schreibt. Gelingt es dann Einem, wie es unserm Schnorr nach dem Zeugniß aller offenen und unbefangenen Augen in Tausenden von Häusern und Schulen mit seinen allermeisten Bildern gelungen ist, in der so eben genannten Weise eine deutliche, gut deutsche Handschrift zu schreiben, und findet er die befreundete und ebenbürtige Hand, welche in seinem Geiste nach seinen Zügen die Bilder ausschneidet, so ist es wunderbar, wie doch immer wieder die Einfalt und Kraft solcher Bildersprache das unbefangene Auge der Jugend und des Volkes, ja schließlich auch das befangene Auge des „Gebildeten" für sich gewinnt. Wenn sich dieses durch soviel Schliff und Firniß verderbte Auge, das lange einer verblasenen Lithographie oder einem gleißenden Stahlstiche oder einem prunkenden Farbenbilde den Vorzug zu geben gewöhnt war, nur einmal mit dem ehrlichen, ungeschminkten, auf alle Mittel der Bestechung und äußern Reizung verzichtenden Holzschnitt vertraut gemacht hat, so geht ihm ein ganz anderes Licht der Wahrheit und Schönheit auf und der bescheidene Holzschnitt hat es seinen vornehm thuenden Nebenbuhlern abgewonnen. Das Weiche, das Gefühlige und Mystische muß der Holzschnitt freilich für das Weltoffene, Markige und Bündige in den Kauf geben; mit dem Kupferstich kann er darin nicht wettlaufen. Das wird wohl als ein Mangel fühlbar bei Darstellung der Ideale des Neuen Testaments, zumal der zartere und feinere Gesichtsausdruck, welchen diese verlangen, so äußerst schwer im Holzschnitt herauszubringen ist. In manchem von unsern Bildern ist auch hierin das

Mögliche geleistet. Wie zart ist, um einige Beispiele zu nennen, die Freundin „des hohen Liedes,“ die Maria bei der Geburt, die Braut im Schlußbilde der Offenbarung geschnitten. Aber doch haben bei den Christus=, Marien= und Johannes=Köpfen die Holzschneider den Zeichner mehrfach im Stiche gelassen. Mit welchen Schwierigkeiten hiebei selbst ein erster Meister zu kämpfen hat, das zeigt das Angesicht Christi in dem herrlichen Kreuzigungsbilde, wo der Zug der Freundlichkeit um ein Haar zu stark gerathen ist und nun ungünstig wirkt. Aber nur Kleinlichkeit wird an solcher Einzelheit haften, wo das Ganze so viel zu denken und so tief zu fühlen gibt.

Als bezeichnend erscheint es übrigens für die beiden Meister, deren Vergleichung uns interessirt, daß der idealistische und weibliche Genius Overbecks sich vorzüglich die weiche Oelfarbe erwählte und den feinen Kupferstich als Boten für seine Werke fand, der mehr männliche und realistische Geist Schnorrs aber sich für das Fresko und den Holzschnitt bestimmt hat. Das Marienhafte, die Hold= und Gottseligkeit haben wir als Overbecks Stärke erkannt, die männliche Würde und Kraft, die verständige Gottesfurcht, die lebhafte Martha=Rüstigkeit ist Schnorrs Aussteuer. Demnach hat sich Overbeck auch rückwärts von der vollendeten raffaelischen Schönheit, welche für alle Zeit ein höchstes Kunstideal sein wird, in Raffaels Jugendzeit, in die tiefe süße Liebes= und Andachts=Fülle seiner umbrischen Schule getaucht, Schnorr aber hat sich mehr vorwärts an den reifen (und auch überreifen) Stil der letzten Jahre Raffaels gehalten und ist von da aus seines deutschen Weges weiter gegangen. Liegt auf diesem seinem Wege nicht die mystische Glut, die tiefsinnige Schönheit und Zartheit, womit Overbeck uns hinreißt, so läuft Schnorr auch nicht die Gefahr der Schwächlichkeit, Uebergeistigkeit und Ueberfrömmigkeit. Sein ganzes Wesen und Thun ist protestantisch kühler und nüchterner, er ist weltlicher im guten Sinne und im Gegensatze zu dem oft etwas klösterlichen Spiritualismus des römischen Asceetikers. Schnorr sieht die biblische Geschichte als „heilige Weltgeschichte“ an, während Overbeck sie mehr als eine Heiligen=Geschichte auffassen würde. So spricht aus der Bibel in Bildern auch durchweg eine evangelische Gesundheit und kernhafte Frömmigkeit, ein ernster, scharfer und klarer Weltblick in die Geheimnisse und Zusammenhänge des Reiches Gottes heraus. Wenn Overbeck fühlt und feiert in der Seligkeit des Gotteskindes nach der Weise eines Franz von Sales, so Schnorr in der heitern, thatkräftigen „Freiheit eines rechten Christenmenschen“ nach dem Wort und nach der Art unsers Luther. In den neutestamentlichen Darstellungen ist Schnorr, wenn ich das treffende Wort eines tiefsten Kenners hier anführen darf, mit Matthäus, und Overbeck mit Johannes zu vergleichen. Ist nun das vierte Evangelium tiefer und geistreicher, so ist das erste desto volksthümlicher und lehrhaftiger. Und mit seiner schlichten Einfalt wirkt Matthäus gewiß nicht weniger, ob auch in anderer Weise, auf das Innere, als Johannes mit seinem Geistesblicke, Adlerfluge und Liebesfeuer. Wie tief aber Schnorr zu fühlen und wie innig er evangelische Stoffe darzustellen weiß, das zeigt zumal seine Maria an der Krippe und unter dem Kreuze ihres Sohnes — ein edles, tiefinniges Passions= und ein Weihnachtsbild voll Kraft und Anmuth, beide voll Geist und Leben. Doch ist im Alten Testament

ohne Zweifel die eigentliche Stärke Schnorrs. Dem hat er mit hingebender Liebe und Ausdauer 160 Bilder entnommen, während Overbeck soviel ich weiß, außer Ruth und Boas, Salomos Urtheil und der Verstoßung der Hagar, nichts Alttestamentliches gemalt hat. Die Kraft, die Erhabenheit und die Ritterlichkeit des Alten Testaments hat für den Maler der Nibelungen, des Roland und der deutschen Kaiser offenbar etwas wahlverwandtes. (Schluß folgt.)

Die St. Stephanskapelle zu Berlin

ist ein kleines, aber in mehr als einer Beziehung interessantes kirchliches Gebäude. Zunächst durch ihre Entstehung. Als nämlich die Gemeinde zu St. Bartholomäi gestiftet war, die schöne für dieselbe bestimmte Kirche (s. ihre Beschreibung in Nro. 11 d. J. 1859 d. Bl.) aber erst langsam emporstieg, kaufte der treue Pfarrer, um seine Gemeinde nicht länger in entfernte Kirchen rufen zu müssen, aus eigenen Mitteln ein Grundstück, auf welchem es ihm mit Hilfe freiwilliger Beiträge gelang, rasch dies kleine Gotteshaus zu errichten, welches in Folge einer Anordnung des jetzt verewigten Königs als St. Stephanskapelle geweiht wurde und auch jetzt noch neben der großen Kirche für Wochengottesdienste und Bibelstunden eine bequemere, leichter heizbare Stätte bietet. Mit diesem seelsorgerischen Eifer verband sich aber dies Mal auch ein feiner Sinn für kirchliche Kunst, welcher es dem Pfarrer möglich machte, großentheils nach eigener Angabe, das Gebäude im Inneren und Aeußeren würdig auszustatten. Keine Stelle ist leer und ohne architektonische Dekoration geblieben und der Altar hat schon Gemälde und Kruzifix erhalten. Neuerlich ist auch die Orgel hinzugekommen und nun ergab sich, daß die Wandfelder auf beiden Seiten, welche durch eine halbkreisförmige Nische belebt sind, in ihren Lunetten zu Gemälden sich eigneten, welche nach dem Wunsche des Pastors Steffann (denn dies ist der Name jenes würdigen Geistlichen) den Gegensatz zwischen Gesetz und Evangelium zu ihrem Grundgedanken haben sollten. Professor Pfannschmidt, an den er sich deßhalb wandte, hat denn auch mit gewohnter Bereitwilligkeit die beiden Zeichnungen, welche wir hiebei mittheilen, entworfen, deren Ausführung mit einem Beitrage von Seiten des Berliner Vereins für religiöse Kunst durch den Maler Bolte bewirkt ist. Wir sehen wie der Künstler das ihm gegebene Thema gleichsam verdoppelt hat; denn während schon die beiden Kompositionen an sich, hier Christus zwischen Maria und Martha, dort Moses zwischen Aaron und David, jenen Gegensatz darstellen, wiederholt er sich in jeder von beiden. Denn neben Maria, die sich das gute Theil erwählt hat, zeigt Martha's Werkthätigkeit das Gesetzliche, was auch unter dem neuen Bunde seinen relativen Werth hat, und ebenso äußert sich gegenüber der durch Aaron repräsentirten priesterlichen Satzung in dem gottvertrauenden Sänger der Psalmen schon das Vorgefühl der evangelischen Gnade noch unter dem alten Bunde. Von der Schönheit der Zeichnung, welche uns veranlaßte, den Künstler um die Erlaubniß der Vervielfältigung zu bitten, mögen unsre Holzschnitte eine annähernde Anschauung geben; wohl aber verdient es nähere Bemerkung, wie alles Ein-



zelne dazu dient, den Gedanken recht klar und für das Gefühl verständlich auszusprechen. Vergleichen wir die milde Gestalt des Erlösers, die Neigung seines Hauptes, die Bewegungen der Hände in ihrer auf die Eigenheit beider Zuhörerinnen eingehenden verschiedenen Bedeutung, mit dem streng vorwärts-



blickenden, nur auf die Tafeln des Gesetzes hinweisenden Moses, so haben wir den Gegensatz des alten und neuen Bundes in vollster Schärfe. Betrachten wir aber die Nebengestalten, so erfahren wir, wie er sich hier und dort individualisirt und dadurch mildert. Ist Aaron in geregelter Kniebeugung, mit dem

gesenkten Haupte und den gefalteten Händen ganz die einfache, gehorsame Unterwerfung unter das Gesetz, so gibt David in seiner freieren Haltung, mit dem wallenden Haupthaar und der auf die Brust gelegten Hand schon den Ausdruck von dem, was über den Gehorsam hinausgeht, der eignen, liebevollen Hingabe des Herzens. Und wie verständlich und liebenswürdig sprechen dann die Schwestern von Bethanien die beiden Seiten des christlichen Lebens aus; Martha mit den zur Arbeit aufgestreiften Aermeln und dem frauenhaften Kopftuche weist auf Kanne und Schüssel hin, als frage sie, ob denn nicht auch solche häusliche Sorge erlaubt und nöthig sei, während die jungfräuliche Gestalt Mariens in ihrer schlichten Gewandung, mit in den Schooß gelegten Händen und dem ruhig aufwärts blickenden Auge ganz selbstvergessene, gespannte Aufmerksamkeit und Hingebung ist. Ihr entspricht daher auch die ruhig sich öffnende Gnadenhand des Erlösers, während die Handbewegung auf Martha's Seite wohl den Segen für treue Arbeit aber auch die Mahnung enthält, nicht das Eine was Noth thut zu vergessen. Eine Fülle von feineren Zügen, welche diese Gedanken näher individualisiren, wird sich dem aufmerksamen Beobachter leicht ergeben. K. S.

Chronik.

Literatur. In der Bibelanstalt der J. G. Cotta'schen Buchhandlung zu Stuttgart und München ist unmittelbar vor Ostern d. J. die erste Lieferung eines Werkes erschienen, welches für ernste Bibelleser und für Freunde christlicher Kunst nur sehr willkommen sein kann. Die Länder und Stätten der heiligen Schrift werden in eingehendem Texte einfach, anschaulich und mit bewundernswerther Sinnigkeit im Gebrauch der Schriftworte geschildert von den Söhnen eines berühmten evangelischen Theologen, der vor vier Jahrzehnten eine Pilgerfahrt nach Jerusalem im Alterthume beschrieben hat, ohne den heiligen Boden selbst betreten zu haben. Aber die beiden Söhne Strauß, der jetzige Garnisonsprediger und Professor der Theologie in Berlin und der Divisionsprediger zu Posen, haben das Morgenland selbst besucht, und des Ersteren schönes Buch über Golgatha und Sinai ist in sechs Auflagen weithin verbreitet. Zugleich hat die Verlagshandlung sich's angelegen sein lassen, die neuesten Aufnahmen der denkwürdigsten Orte und Gegenstände des heiligen Landes zu erwerben und das Bedeutende aus dem reichen Material der in größern wissenschaftlichen, auch ausländischen Werken niedergelegten Entdeckungen herauszuheben. Text und Bilder zerfallen in die Abschnitte: Jerusalem. Das heilige Land. Egypten. Die Sinaihalbinsel. Assyrien. Babylonien. Persien. Klein-Asien. Das Ganze wird wenigstens 90 Bilder und 50 bis 60 Bogen Schrift mit kleineren Holzschnitten umfassen. Erstere sind zum Theil in farbigen Stahlstichen, zum Theil in Holzschnitten ausgeführt, und eben die erste Lieferung von zwei Druckbogen in Imperialquart bringt außer dem in Stahl gestochenen Titelblatt einen sehr schönen Farbendruck mit der Ansicht vom Sinai und zwei größere Holzschnitte: Gethsemane am Fuße des Oelbergs und die Klagestätte der Juden unter der Mauer von Jerusalem. Auf dem von A. Strähuber erfundenen und gezeichneten Titelblatte steht oben in der Lünette ein Engel mit ausgebreiteten Flügeln, die alttestamentlichen Gesetzestafeln in der linken, das neutestamentliche, mit dem Kreuz bezeichnete Bibelbuch in der rechten Hand; um ihn her liegen trauernd am Boden vier weibliche Gestalten, mit Mauerkronen bedeckt; sie bedeuten nach der Umschrift die vier Landschaften des heiligsten Bodens: Judäa, Galiläa, Samaria, Peräa. Ueber dem Lünettenbogen, in den Winkeln des Rechtecks, liegen je rechts und links ein griechischer und ein römischer Kriegsmann, jener den Schild, dieser das Feldzeichen mit dem Adler emporhaltend. In der Mitte des Blattes schwebt ein breites Schriftband mit dem einfachen Buchtitel in goldenen Lettern, mit einem Geranke von Jerichorosen umgeben. Zu unterst liegt als bärtiger Greis der Fluß Jordan, wie er das aus seiner Kanne entströmende Wasser mit dem Arme zurückstaut, um den Zug der Kinder Israel trockenen Fußes durchgehen zu lassen, die Bundeslade voran, Josua hinter ihr betend mit aufgehobenen Händen, vorneher eine Mutter mit dem Reisebündel, ihrem ängstlichen Kinde weiterhelfend; nach der entgegengesetzen Seite eine Scene aus den Kreuzzügen, Gottfried von Bouillon mit der vom Kreuz überragten Fahne, Sarazenen durch christliche Ritter niedergeworfen oder zurückgedrängt. Das ganze Blatt ist reich und doch übersichtlich, klar und harmonisch komponirt und des großartigen Unternehmens würdig. Das christliche Kunstblatt begnügt sich mit dieser empfehlenden Nachricht und behält sich vor, später, wenn ganze Abschnitte vorliegen, eine beurtheilende Anzeige zu bringen.

Verantwortliche Redaction und Verlag von **Ebner & Seubert** in Stuttgart.
Schnellpressendruck der **J. G. Sprandel**'schen Buchdruckerei daselbst.

Christliches Kunstblatt

für Kirche, Schule und Haus.

1. Juli 1861. Nro. 13 u. 14.



Herausgegeben unter Leitung von

C. Grüneisen, K. Schnaase und J. Schnorr von Carolsfeld.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 2 fl. oder 1 Thlr. 6 Sgr. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Die Kirche in Rüdigsdorf im Königreich Sachsen.

Diese Kirche, in anmuthiger Gegend zwischen Altenburg und Rochlitz gelegen, von dem Besitzer von Rüdigsdorf und Sahlis, dem im Jahre 1858 verstorbenen Dr. W. B. Crusius, einem eben so kunstsinnigen als praktisch thätigen und wahrhaft frommen Manne, aus eigenen Mitteln erbaut, kann zwar nicht als ein strenges Vorbild des gothischen Kirchenstiles gelten, ist aber dennoch

das Beispiel einer geschmackvollen, namentlich in ihrem Innern sinnreich angelegten und harmonisch ausgeschmückten Dorfkirche.

Der Baumeister, nach dessen Plane und unter dessen Leitung die Kirche gebaut worden ist, Herr Architekt Oskar Mothes, derzeit in Leipzig, ist ein Schüler Sempers und in neuester Zeit auch in weiteren Kreisen bekannt geworden durch sein verdienstvolles Werk über die Bau- und Bildhauerkunst Venedigs. Derselbe hat sich über seine Intentionen selbst folgendermaßen ausgesprochen:

„Die Kirche zu Rüdigsdorf will ich nicht als ein Muster gothischen Stils hinstellen, insofern man unter diesem Ausdruck ein Gebäude zu verstehen pflegt, welches in seiner Hauptanlage sowohl, als in allen seinen Theilen genau den herrlichen Vorbildern folgt, die uns die Baukunst des Mittelalters in allen deutschen Gauen hinterlassen hat. Anders aber stellt sich die Frage, wenn man unter obigem Ausdruck ein Gebäude begreift, welches in demselben Geist und Sinn entworfen ist, wie die erwähnten Vorbilder. Bei einer solchen Fassung des Begriffs kann ich allerdings ohne Eitelkeit und Uebertreibung das in Rede stehende Kirchlein gothisch nennen; denn alle Abweichungen von jenen Vorbildern, welche die Kirche zeigt, rechtfertigen sich dadurch: ich hatte mir allerdings vorgenommen, in dem Geist jener Vorbilder zu bauen. Da ich nun aber für eine protestantische Gemeinde eine Kirche, d. h. ein Predigthaus mit Abendmahls- und Taufplatz* im neunzehnten Jahrhundert schaffen sollte, konnte ich zu diesem Zweck unmöglich eine katholische Kirche, d. h. eine Stätte für Meß- und Beichtdienst und für Abendmahl in einerlei Gestalt, einen Tempel für Entfaltung hierarchischen Glanzes aus dem dreizehnten Jahrhundert kopiren wollen. Diejenigen Formen gothischer Kirchen, die aus dem allgemein christlichen Geist hervorgegangen und aus dem Klima und dem deutschen Nationalcharakter entsprungen sind, habe ich beibehalten. Dahin sind zu rechnen: die Symbolik der Zahl 3, das Hochaufstrebende, Schlanke des Thurms, das Paradies unter demselben, die schlanken Fenster, die nicht übertriebene Helligkeit des Innern, die freie, nicht ängstlich nach Symmetrie fragende Gestaltung des Ganzen, die Buntfarbigkeit der Fensterscheiben, die Durchführung des Spitzbogens, das steile Dach, die tiefausgekehlten Gesimse, das Ernste, Ruhige, Beschauliche, dabei aber nicht Düstre und Unfreundliche des ganzen Baues, die Verzierung mit Weinreben, Eichen, Engeln u. dergl. Dasjenige aber, was an jenen Vorbildern katholischen Ursprungs ist, z. B. die Erhöhung des Altarplatzes um viele Stufen, die Abschließung desselben und der ihn besetzenden Geistlichkeit durch den Lettnerbau, die daraus folgenden zwei Altäre, einen für die Laien, einen für den Chor, die durch die Prozession und die Aufstellung von Meßaltären herbeigeführte Getheiltheit des Schiffs, das Aussprechen der Theilung zwischen Geistlichenchor und Laienschiff am Aeußern, die Symbolik der Wasserspeier und andrer dämonischen Gestaltungen, alles Andere finster Asketische oder sinnlich Aufreizende, das Uebergehen des Thurmes ins Achteck, die Presbyterialtribune, das Thürm-

* Der verehrte Künstler erlaube uns den Dissensus zu dieser Definition. Die evangelische Kirche ist uns eine gottgeweihte Stätte der Anbetung ebensowohl, als der Lehre und der Liebesgemeinschaft in Christo. A. d. V.

chen über dem Taufstein u. s. w. mußte ich weglassen, und an dessen Stelle die Emporkirche mit Sänger- und Orgelbühne, die reihenweis gestellten Bänke, die Darstellung Christi als himmlischen Friedebringers, die betonende Hervorhebung der Kanzel, die Darstellung des Altars nicht blos als Opferstätte, sondern als Agapentisch, die dem Protestantismus eigene Schlichtheit und Geradheit setzen.

Meine Aufgabe war nun also nicht, eine alte gothische Kirche mit Hinweglassung der betreffenden römischen Theile zu kopiren, sondern, analog den alten Bildungen, also im Geist der Gothik, neue Formen für die betreffenden protestantischen Theile zu schaffen. So sind die Formen der Rüdigsdorfer Kirche entstanden. Sie würde aber vielleicht in manchen Stücken anders, besser geworden sein, wenn ich nicht durch lokale Verhältnisse vielfach gehemmt worden wäre. Denn

1) waren alte Mauern zu benützen, sonst hätte ich die Kirche gerne etwas breiter gemacht, und massiv überwölbt;

2) befand sich äußerlich am Ostgiebel ein Grab, welches nicht gestört werden sollte, sonst hätte ich gern eine Altarnische herausgebaut. Ich habe dieselbe wenigstens innerlich durch Abschneidung der beiden Ecken, und so durch Herstellung eines halben Sechsecks als Chorschlüß zu ersetzen gesucht;

3) mußten innerlich laut eines alten verbrieften Rechts sieben Sitze nördlich oben hinter dem Altar angebracht werden. Außerdem waren oben in der Nähe des ebenfalls bedingten herrschaftlichen Standes Sitze für die Diener der Gutsherrschaft zu beschaffen, unten aber ebensolche getrennte Sitze für die Familien der Pfarre und Schule."

Man sieht aus Vorstehendem, daß der Kirchenbau nicht ein Neubau war, sondern daß, und zwar unter wenig günstigen Verhältnissen, die alten Umfassungsmauern mit benützt werden mußten. Das Thürmchen der Kirche, ein hölzerner Dachreiter, wurde abgebrochen, Dach und gerade Balkendecke weggenommen, die Sakristei ganz niedergerissen, die Fenster der Langwände breiter und tiefer ausgebrochen, von den zwischen den so entstandenen Lücken stehenbleibenden Schäften die oberen Theile weggerissen, die westliche Giebelwand bis auf fünf Ellen vom Fußboden abgebrochen, im Innern der Kirche aber Kanzel, Altar u. s. w. ganz beseitigt. Uebrigens wurde der Bau verhältnißmäßig rasch gefördert. Er begann am 24. April 1848 und war schon um Weihnachten desselben Jahres in der Hauptsache vollendet. Doch verzögerte sich durch das Fehlen des Orgelwerks und des Altarbildes die Einweihung der Kirche bis zum Himmelfahrtsfest 1849.

Die Kirche liegt, ziemlich genau orientirt, auf einem an der Ostseite etwas steil abfallenden Hügel. Eine gegen 18 Fuß hohe Futtermauer begränzt von zwei Seiten den kleinen Friedhof, der die Kirche von drei Seiten umgibt, während der östliche Giebel ziemlich nahe an jener Mauer steht. An diesem östlichen Giebel bezeichnet eine von zwei Cypressen eingefaßte Gedenktafel das unter ihr befindliche oben erwähnte Grab der ersten Gattin des Stifters der Kirche. Den besten Standpunkt, um die Kirche ins Auge zu fassen, hat man von dem gegenüber der Westseite nur um wenig höher gelegenen freundlichen Pfarrhause. Hier

stellt sich die vordere Façade in ihrer ganzen einfachen Würde dar. Zwar bemerkt man auch hier sogleich den keineswegs symmetrischen neuen Umbau an dem Ende der südlichen Langseite, in welchem sich die Sakristei und die gutsherrliche Kapelle befindet, und worüber sich ein bezinntes Thürmchen erhebt; doch thut dies dem wohlgefälligen Eindruck des Ganzen keinen erheblichen Eintrag; im Gegentheil, wenn man um des Zwecks willen die Unregelmäßigkeit gelten läßt, gereicht gerade dieses graziöse Thürmchen, in welchem ein besonderer Eingang und eine Wendeltreppe zu der herrschaftlichen Kapelle führt, dem Bau zur eigenthümlichen Zierde.

Fassen wir nun zunächst den schlankaufstrebenden Thurm ins Auge, so erscheint uns derselbe in besonders wohlgefälligen, glücklich angelegten Verhältnissen. Die Höhe des in einem Quadrat von 14 Fuß aus Bruchsteinen aufgeführten Mauerwerks beträgt bis zum Hauptsims 60 Fuß. Auf demselben ruht der achteckige hölzerne, mit Schiefer gedeckte, 42 Fuß hohe Helm, der auf jeder der vier Seiten des Thurmes mit einem zinnengekrönten Erkergiebel mit je drei Spitzfenstern (den Schalllöchern für die drei Glocken) versehen ist, und schließlich in einen Knauf mit dem fünf Fuß hohen eisernen und vergoldeten Kreuz ausläuft. Die ganze Höhe beträgt mithin 107 Fuß. Besondere Zierden dieses Thurmes sind: 1) das kräftig gegliederte Portal, welches zugleich als Haupteingang in die Kirche dient. Die je mit einer Säule durchbrochenen Gewände, der Spitzbogen und der mit einem Kreuz gekrönte Giebel desselben besteht wie die Soolbänke und andere massive Theile der Fensterbekleidung und weitere Ornamente der Kirche aus rothem Rochlitzer Porphyr, welcher sich von dem blaßgelblichen Farbenton des Bewurfs trefflich abhebt. Die beiden Flügel des Portals bestehen aus polirtem Eichenholz mit reichverschlungenem gothischen Eisenbeschläge. Selbst der Schlüssel zu diesem Portal ist in gothischem Geschmack gearbeitet. Dieses Portal steht zwischen zwei schlanken bis zur Höhe von 22 Fuß sich erhebenden Strebepfeilern. An diese schließen sich sodann 2) die schlanken zierlichen gothischen Fenster an, die, durch einen Stab zweifach getheilt, mit einem durch ein Kreuz durchbrochenen Giebelfelde geschmückt und von einem Spitzbogen überwölbt sind, und symmetrisch an den drei vollkommen sichtbaren Außenflächen des Thurmes hervortreten. 3) Der Spitzbogenfries unter dem Hauptgesims, von welchem vier Lisenen herablaufen. Diese Verzierungen bestehen sämmtlich aus rothen Formziegeln. 4) Das radfensterartige Zifferblatt der Uhr zwischen den beiden mittleren Lisenen, welches an allen vier Seiten des Thurmes sichtbar ist. In dem Thurme befindet sich außer der Uhr und den Glocken auch das Orgelgebläse. Zu beiden Seiten des Thurmes steigt pyramidal der mit



Kirche.

Zinnen gekrönte westliche Hauptgiebel der Kirche auf, mit welchem der östliche korrespondirt.

Treten wir durch das Hauptportal in das Innere der Kirche, so zeigt sich uns zuerst eine zweite, mit durchbrochenem Maßwerk verzierte Eingangsthür, welche die Thurmhalle von dem Schiffe der Kirche abschließt. Durch diese schreitend bemerken wir rechts und links von dieser Thür als eine Art Konsolen einen Löwen= und einen von einer Schlange umwundenen Menschenkopf, welche der Architekt als symbolische Abmahnungen von der Sünde betrachtet wissen will. Als solche wären sie wohl schicklicher an der Außenseite der Thür anzubringen gewesen. Dann gehen wir zwischen vier Eichenholzsäulen mit zierlichen Kapitälen hindurch, an welche sich zu beiden Seiten noch je drei andere Säulen anschließen. Diese Säulen bilden einen Halbkreis, auf welchem die Orgel= und Sängerempore ruht. Letztere ist von einer mit gothischem Stabwerk besetzten Holzbrüstung eingefaßt. Das geschmackvolle Gehäuse der Orgel besteht aus einem großen und zwei kleineren gothischen Spitzbögen, zwischen und neben welchen vier schlanke mit Kreuzen geschmückte Fialen emporstreben, sowie auch der große Mittelbogen mit einem von Kreuzblumen eingefaßten, durchbrochenen, auf seiner Spitze ein Kreuz tragenden Spitzgiebel reich verziert ist. Eine Treppe führt rechts neben der zweiten Eingangsthür zu diesem Orgelchor hinauf. Gehen wir nun vorwärts zwischen den beiden zusammen 115 Nummern enthaltenden, in Eichenholzton gefärbten Sitzreihen, welche höchstens zwei Drittheile der Länge des 55½ Fuß langen, 24½ Fuß breiten und bis zur Spitze des Gewölbes 35 Fuß hohen Schiffes einnehmen,



Thurm.

so fällt uns zunächst links die Kanzel, rechts der Taufstein, geradeaus der Altar ins Auge. Die sechseckige Brüstung der Kanzel ruht auf einer von Weinreben vielfach umschlungenen Säule, die man geradezu als Weinstock betrachten kann. Die vier freistehenden Felder schmücken Hautrelieffiguren der vier Evangelisten, modellirt von dem Bildhauer Knaur in Leipzig. Darunter als Sinnspruch Johannes 15, 5: Ich bin der Weinstock, ihr seid die Reben. Ueber der Kanzel schwebt die gothisch reich verzierte Baldachinkuppel, deren hohe Spitzsäule bis an das Gewölbe hinanragt, und zu ihr führt links vom Altar eine zierliche, an ihrem Geländе mit durchbrochenem Maßwerk verzierte Freitreppe. Das Schnitzwerk

von Kanzel, Altar und Orgel ist von dem Hochbildhauer Paul Syberg aus Köln, ansäßig in Leipzig, gefertigt. Der Taufstein ist auf dem gräflich von Einsiedelschen Eisenwerke Lauchhammer gegossen worden und grünlich bronzirt. Der Altar ist um drei Stufen erhöht. Sein Unterbau, der eigentliche Altartisch, ist mit schwarzem griechischem Marmor bekleidet, die zu demselben führenden Stufen mit einem grün und weiß gemusterten Teppich belegt, die beiden Schranken rechts und links sind von steinartig angestrichenem Holz (?) mit durchbrochenem Maßwerk verziert. Der Ueberbau ist ein gothischer in reichem Schnitzwerk ausgeführter und mit hoher Kreuzblume gekrönter Giebel, der, auf beiden Seiten von aufstrebenden Fialen eingeschlossen, zu einer Höhe von 25 Fuß aufsteigt. Der innere Raum dieses Spitzbogens ist durch ein Glasgemälde ausgefüllt, welches sein Licht von einem hinter ihm angebrachten, gleichgestalteten Fenster empfängt. Dieses Bild, wie die andern beiden in der Kirche befindlichen Glasgemälde, von Professor Scheinert in Meißen ausgeführt, stellt nach einem Entwurfe von Professor Jäger in Leipzig Christus als Friedensfürsten dar. Der zu Grunde liegende Sinnspruch ist Johannes 20, 19. Eingefaßt ist das Bild von einem der Form des Spitzbogens entsprechenden hölzernen Rahmen in Eichenholzton, an den sich inwendig ein goldener Rand mit goldener Blätterverzierung anschließt. Darin steht nun Christus, eine ernste, würdige Gestalt in weißem Gewande, in der Linken einen goldenen, oben mit einem Kreuz verzierten Stab, an welchem eine weiße Fahne mit einem rothen Kreuz. Noch sind auf dem Altartisch das von Professor Rietschel in Dresden modellirte und von Selig in Dresden in Bronze gegossene Kruzifix mit zwei Figuren am Fuße des Kreuzes, sowie zwei hohe gothische Leuchter nach einer Zeichnung des Herrn Mothes von Heyde in Leipzig gegossen, rühmend zu erwähnen. Dieser Altar macht sowohl als Ganzes, als in seinen Einzelnheiten einen erhebenden und erbaulichen Eindruck, welchen eine zehntheilige mit buntem Glas geschmückte Rosette über demselben in der Rückwand des Chorraums noch erhöht.

Sehen wir uns weiter in der Kirche um, so bemerken wir zunächst rechts vom Taufstein in der südlichen Wand des Chorschlusses die gothische Eingangsthür in die sehr freundliche, von fünf kleinen gothischen Fenstern erhellte Sakristei. Ueber dieser letzteren befindet sich die herrschaftliche Kapelle, zu welcher man jedoch nur auf der schon oben erwähnten Wendeltreppe des kleinen Thurmes gelangen kann. Sie ist durch einen großen, weitgespannten, reich mit durchbrochenem Maßwerk verzierten Spitzbogen, der aber durch drei freistehende und zwei aus der Wand hervortretende Pfeilerstäbe wieder in vier kleinere Bögen getheilt ist, mit dem Schiff der Kirche in Verbindung gesetzt. Die Brüstung desselben bildet gleichfalls durchbrochenes Maßwerk von steingrauer Farbe, an der Basis mit kreuzblumenähnlichen Verzierungen geschmückt. In dem Maßwerk des Bogens ist das Wappen der Familie Crusius angebracht. Wände und Decke der Kapelle sind mit altdeutschem Täfelwerk verziert; ebenso sind auch die Stühle in gothischem Geschmack gehalten. Erhellt wird die Kapelle durch zwei zierlich durchbrochene, in zwei Felder getheilte Spitzbogenfenster, von welchen das eine mit der Madonna und dem Kinde, entworfen von Julius Schnorr von Carolsfeld, das andere mit Johannes dem Täufer von Eduard

Bendemann, beides Glasgemälde, ausgeführt von Professor Scheinert in Meißen, geschmückt ist. Außer dieser Kapelle erblicken wir noch in der südlichen und nördlichen Wand des Chorabschlusses rechts und links vom Altar unten drei einfache Spitzbögen, zum Drittel der Höhe von unten mit Holzgetäfel verkleidet. Diesen entsprechend darüber zu beiden Seiten drei Spitzbögen, je auf zwei freistehenden Säulen und auf zwei Halbsäulen oder Pilastern ruhend, die Säulen und Pilaster mit zierlichen Kapitälen geschmückt, die Bögen mit weißgrauem Gitterwerk etwa bis zum vierten Theil der Höhe verkleidet, an der Basis gleichfalls mit kreuzblumenähnlichen Verzierungen versehen. Diese Bögen bilden die Eingänge zu den oben erwähnten besonderen Sitzplätzen für die sieben Junggesellen, das herrschaftliche Dienstpersonal und die Familien der Pfarre und Schule. Da diese sämmtlichen sogenannten Emporen nicht über die Chorwände heraustreten, sondern hineingebaut und nur durch die gothischen Bögen anmuthig markirt sind, so stören sie den symmetrischen Eindruck gar nicht, und der Architekt hat hier eine schwierige Aufgabe glücklich gelöst.

Noch verdient ein sinniger Schmuck des Gotteshauses besondere Erwähnung. An den sogenannten Anfängern der Gewölbrippen des das Schiff der Kirche bedeckenden Spitzbogengewölbes nämlich wachsen symmetrisch vertheilt an den Wänden des Schiffes zwölf kleine Halbfiguren betender Engel heraus, die nicht einförmig, sondern nach verschiedenen Motiven erfunden sind, eine symbolische Darlegung des Spruches: „Mein Haus soll ein Bethaus heißen."

Das Schiff der Kirche wird durch fünf 13 Fuß 6 Zoll hohe gothische Fenster, drei auf der nördlichen, zwei auf der südlichen Langseite erhellt. Sie sind durch Stäbe und Maßwerk der Länge nach in zwei Hälften getheilt. Die rhombisch abgetheilten Scheiben sind von einem lichtgelben Rande umgränzt, die zierlichen mit durchbrochenem Maßwerk versehenen Fensterrosen mit blauem und dunkelgelbem Glase geschmückt. Durch diese farbigen Gläser wird die Helligkeit des Lichtes angenehm gemildert, ohne daß ein eigentliches Helldunkel hervorgebracht würde. Der Fußboden des Schiffes besteht aus quadratischen Steinplatten von Rochlitzer Porphyr und schwarzem Schiefer.

Da zu dem Bau dieser Kirche nur sächsische, entweder in Sachsen geborene oder doch in Sachsen einheimische Künstler mit ihren Gaben beigesteuert haben, so darf sie wohl auch insbesondere als ein Denkmal sächsischen Kunstsinnes und Kunstfleißes gelten.

W. Lyds.

Die neueren Bilderbibeln und Bibelbilder.

Eine Ueberschau von H. Merz. (Schluß.)

Ich habe schon auf die alttestamentlichen Bilder hingewiesen, worin Schnorr eine so großartige Lebendigkeit und drastische Bewegung, eine Kraftäußerung entwickelt, mit welcher Overbeck sicher nicht wetteifern kann. Indessen ist die wirkliche Dramatik, die Darstellung der gleich dem Blitze einschlagenden That und des augenblicklichen Geschehens nicht so sehr seine Sache, als die klare, kräftige, lebhafte, vollständige Erzählung des Geschehenen. Als vorzügliches Beispiel hiefür dient das auch ausgezeichnet geschnittene Bild mit der

Unterschrift: „Saul will David tödten." Es schildert den Schrecken über das was Saul gethan hat — der Spieß ist in die Mauer, der Angstschrei der Umstehenden heraus, David zur Seite gefahren; das packt auch uns, wir fühlen den Schrecken mit und fühlen ihn nach. Dennoch ist das bekannte Bild von Schick, wo Saul finsterbrütend den Spieß in der zuckenden Faust hält, dieser furchtbare Augenblick vor dem Ausbruch des Wetters vielleicht doch noch dramatischer, als der Hin- und Rückblick auf die eben geschehene That. Den Augenblick vor der That in seiner ganzen Schwere hat Schnorr selbst in dem, einen Volksgenossen rächenden Moses vortrefflich dargestellt. Nur daß Moses in jenem Momente, wo er sich scheu umsieht, ob ihn Niemand beobachte, nicht auf der Höhe seines Berufes ist, mehr als Meuchelmörder, denn als Held, daher auch das Bild nicht im höhern Sinne dramatisch sein und tragisch wirken kann. Unter einem andern Bilde Schnorrs steht geschrieben: „Sissera fällt durch Jaels Hand" — aber wir sehen ihn nicht fallen, sondern nur, wie die übrigens fast überstark gezeichnete Jael den schon Gefallenen dem Barak zeigt. Weiter heißt es: „Judith enthauptet den Holofernes" und in Wahrheit schiebt sie bereits seinen abgehauenen Kopf in den Sack. Ebenso ist „die Enthauptung Johannis" schon geschehen. Gewiß sollen gräßliche Scenen wie eine Hinrichtung durch eine echte tragische Kunst dem Auge nicht unmittelbar vorgeführt werden. Aber es ist auch des Künstlers Aufgabe, die Edeln schön und ergreifend sterben zu lassen. Der Gerechte, der fromm und ergeben den Henkerstreich erwartend dakniet, nähme unser Gemüth inniger und drastischer in Anspruch, als der stämmige, das abgeschlagene Johannishaupt empor haltende Henker. Nicht eigentlich dramatisch ist auch das Ende des Judas dargestellt. Schnorr schildert ihn nicht wie Overbeck als geistreichen Mephistopheles, sondern als gemeinen, geizigen und heuchlerischen Verstandesmenschen. Nun steht er, nachdem er schon den Baumzweig ergriffen und den Fuß auf eine Erhöhung gesetzt hat, im Begriffe, sich zu erhängen. Aber er steht; er hält inne im begonnenen Akt, er überlegt rollenden Auges und mit dem Ausdruck der Verzweiflung, er läßt uns in seine schwarze, wogende Seele sehen: also Reflexion statt Aktion. Dramatischer wirkt ohne Zweifel die Auffassung des unstät und flüchtig wie Kain seinem schrecklichen Ende Zustürzenden. Daß die Kinder Levi in Schnorrs Bild etwas lahm und langsam vom Leder ziehen, um dem schrecklichen Befehle Mosis zu folgen: „erwürge ein Jeglicher seinen Bruder," das ist glaubhaft, obschon sich ebenso denken und drastischer darstellen ließe, wie der Eifer des Herrn in sie gefahren und durch sie über die Schuldigen losgebrochen ist. Der Akt wie Jephthah und Josias seine Kleider zerreißt, ist ohne Zweifel sehr schwierig darzustellen. Mir scheint die Raffael'sche Darstellung des seine Kleider zerreißenden Paulus zu Lystra ein von Schnorr nicht ganz erreichtes dramatisches Vorbild zu sein. Sauls tragischer Tod dürfte wohl auch energischer sein; der Waffenträger, der in der Schrift vor Furcht ganz außer sich ist, sieht gar passiv und bedächtig dem Akte zu. Als das Weib das (übrigens wohl zu groß gezeichnete) Stück Mühlstein vom Thurme herab auf Abimelech warf, dürfte unten eine größere Bewegung entstanden sein, als unser Bild sie zeigt. „Ahabs Untergang" schildert den Moment, wo der

König vom Pfeile getroffen sich zum Fuhrmanne wendet, nicht momentan genug. Bis seine Hand sich auf die Schulter des Mannes gelegt hat, ist jedenfalls die Lanze ganz zu Boden gefallen; daß sie im Bilde noch im Fallen begriffen ist, wirkt lähmend. Auch der Sturz des Heliodorus dürfte energischer sein. Moses hat in dem Augenblicke, wo er zornentbrannt die Tafeln zusammenwetterte, seinen Fuß schwerlich so aufgesetzt, wie in dem Bilde. Dieselbe Fußstellung Mosis über dem rothen Meere, vor dem Felsen und bei der Bestrafung des abgöttischen Volkes, Josua's vor der Höhle und Davids in der Höhle, des Antiochus in der Judenschule, des Judas Maccabäus mitten auf der Straße muß mehr bequem als genehm geheißen werden. Selbst die Fußstellung des klagenden Jeremias, der so vortrefflich gezeichnet ist, erscheint mehr studirt als motivirt, mehr theatralisch als dramatisch.

Es ist wohl am Platze, hier auch auf einen andern großen Maler und Vorkämpfer der neuern religiösen Kunst noch einen vergleichenden Blick zu werfen. Zur Vergleichung mit Cornelius fordert insbesondere das apokalyptische Reiterbild heraus. Cornelius läßt lediglich die vier Reiter in geschlossener Gruppe über die heulende und händeringende Menschheit hinstürmen in gleicher Richtung als eine vereinte Schreckensmacht. Das Schnorr'sche Bild erzählt nach der Schrift ausführlicher im Einzelnen sowohl den Grund als die Folge der Handlung. Aus dem geöffneten Himmel, in welchem der thronende Vater und das entsiegelnde Lamm und die anbetenden Thiere und Aeltesten sichtbar sind, reiten die vier Gestalten mit sehr individueller Charakteristik nach den vier Orten der Welt auseinander und nacheinander. Die Darstellung ist realistischer, lehrhafter, vollständiger. Wie die Menschen im Vorgrunde sich selbst zerfleischen, wie sie unter den Streichen des Sensenmanns gähnend im Todesschlummer erstarren, das ist in grauenvoller Wahrheit, doch edel gezeichnet. Vortrefflich erfunden ist das stättische Pferd des Geizhalses, der die Theurung ankündet. Wenn damit Schnorr die Cornelius'sche Anschauung ergänzt und berichtigt, so hat letztere den gewaltigen Schwung, die konzentrirte Wucht und die blitzgleiche Plötzlichkeit vollendeter Dramatik voraus. Offenbar ist unter den drei Meistern und Lehrern neuerer Kunst, welche wie drei Sterne am Himmel der Kirche leuchten, Overbeck vorzugsweise der Lyriker, Schnorr der Epiker, Cornelius der Dramatiker. Indem nun aber der Epiker Schnorr in homerischer Fülle so ausführlich als möglich erzählt und nichts übergeht, damit die heiligen Geschichten die vollständige Entfaltung ihrer Momente finden, begegnet es ihm einigemal, daß er nachtheiligerweise Anfang, Mitte und Ende, Grund und Erfolg einer Handlung so sehr in ein Bild zusammenfaßt, daß das Nebeneinander dem Nacheinander Eintrag thut und das Auge den Schwerpunkt des Gemäldes schwer herausfindet. So sind in dem trefflichen Charaktergemälde der Ehebrecherin vor Christus rechts die Männer zum Steinigen bereit, links die im Gewissen geschlagenen Schriftgelehrten auf der Flucht, während der Pharisäer erst Jesus frägt und der Herr noch gebückt auf die Erde schreibt. Ebenso fallen bei der Hochzeit zu Kana, einem sehr schönen Bilde, im Vorgrunde rechts die Jünger schon anbetend nieder, während Jesus erst das Wasser dem Speisemeister bringen heißt

und dieser im Hintergrund den Bräutigam zur Rede stellt. Ehe der Erfolg bekannt ist, können die Jünger und Diener unmöglich sich also geberden — wenn sich der durchs Wunder bestärkte Glaube an Jesus überhaupt so heftig geberdet hat. Es ist allerdings ein unbestreitbares Recht der bildenden Kunst, in Einem Bilde mehrere Momente einer Erzählung zusammenschauen zu lassen, aber der Hauptmoment muß als Kernpunkt rein hervortreten und das Nachhergeschehene darf nicht mit in den Vorgrund herein. Das ist die sonst von Schnorr selber befolgte Regel. Als ein Beispiel davon, wie vor den Nebenpersonen auch die Hauptperson einigemal nicht zu ihrem ganzen Rechte und dadurch das Bild zu Schaden kommt, mag Maria von Bethanien bei der Salbung Jesu gelten. Da steht die Jungfrau in übergroßer Leibeslänge vor dem sitzenden Herrn und neigt sich zu ihm in so wichtiger Haltung, nicht wie eine demüthige Jüngerin, sondern wie eine erhabene Priesterin, als wäre sie die Hauptperson des Bildes. — Im Bilde der Rotte Korah hat ebenfalls die Hauptperson, Moses, eine ganz ungünstige Stellung, indem er von Aaron überragt wird und von seinem Haupte fast nur Haar und Nase sichtbar ist. — Bei der ehernen Säule ragt Moses zwar mehr hervor, doch nimmt die Darstellung des Unglaubens unverdienterweise den breiten Vordergrund ein, so daß der tödtliche Schlangenbiß wichtiger erscheint als der gläubige Anblick des Rettungszeichens. — In dem Bilde von den fünf Königen sind die dicken Muskeln der Lanzknechte so breit rechts und links im Vorgrunde hingepflanzt, in der Mitte kriechen die gefangenen Könige in so würde-, kraft- und geistloser, zum Theil karrikirter Gestalt aus dem Loche und oben steht Josua, der doch die Hauptfigur ist, in so gar nicht die ganze Szene beherrschender Stellung, auch in seinen Kriegern ist so wenig Leben und Bewegung, daß das ganze Bild weder Schneide noch Kern besitzt und als mislungen bezeichnet werden darf. — Auch Moses vor Pharao dürfte mehr in den Mittelpunkt gerückt sein und seine Erhabenheit würde sicherlich gewinnen, wenn die ägyptischen Zauberer nicht so gar unbedeutend dastünden und weniger karrikirt wären.

In solchen Bildern trägt auch ein durch Kompositionstalent hochhervorragender Meister der menschlichen Schwäche seinen Zoll ab. Es kann ja an Schatten nicht fehlen, wo großes Licht ist. Da ist „der bisweilen schlafende Homer," der in einer müden Stunde an einem minder ergiebigen Stoffe oder an den widerstreitenden Anforderungen eines Gegenstandes erliegt. Da kommt es auch bei den Hauptpersonen nicht zu vollem Entsprechen des Aeußern und Innern, die Nebenpersonen aber müssen als Statisten und Lückenbüßer den Raum ausfüllen, ohne von innen heraus mitleben, mitsprechen und mitleiden zu dürfen. Die großen Formen, die starken Geberden, die hohen Gestalten, die lebhaften Auftritte und prächtigen Aufzüge übertönen dann die kleinen Züge und feinen Laute des Natur-, Volks- und Seelenlebens; die äußerlichen Typen und Geberdungen lassen die tiefinnerliche Charakteristik nicht durchschlagen, der Inhalt füllt die Form nicht aus und es entsteht ein Gefühl des Stumpfen und Leeren.

Im Gegensatze zu den altdeutschen Malern hat Schnorr mit Overbeck, Cornelius und den andern Genossen in Italien das Gräßliche und Abscheuliche

nach dem Maße der Schönheit zu mildern oder ganz zu vermeiden gelernt. Nur vier grauenhafte Bilder hat er uns nicht erspart: die Sündfluth, den bethlehemitischen Kindermord, das Ende des Judas und die Peinigung Christi. Letzteres Bild ist in den Scenen des Hintergrundes nicht ganz klar, die Pein des Vordergrundes ist aber durch einen sehr harten, trockenen Holzschnitt verstärkt, so daß nicht einmal die Figur des heilig stillen Dulders das Auge ebenso wie das Gemüth versöhnt. Im bethlehemitischen Kindermorde ist das Gräßliche schroff und schrill in den äußersten Vorgrund gerückt und übertäubt das Gemüth, so daß es des beruhigenden und tröstenden Moments in der lieblichen Gruppe des Mittelgrundes nicht recht froh werden kann. Im Sündfluthbilde ist der Panther die schönste Figur, die zwei fast nackten Männerfiguren sind abstoßend und die Symbolik ist fraglich. Weil die Schauer-Scene so gar keine Versöhnung in sich trägt und das Bild der Gnade, die Arche Noah mit dem schützenden Engel auf dem Dache, zu sehr in den Hintergrund gedrängt ist, vermag das Auge nicht auf ihm zu verweilen. Es ist ein allzu peinvolles Gemälde. —

In durchaus lobenswürdiger Weise hat sich Schnorr entschlossen, auch jene schwierigen Parthien der Schrift, wie Noah und Ham, Joseph und Potiphars Weib, David und Bathseba keuschen Sinnes als ernste Warnungsbilder hinzustellen. Es wäre keine Bibel in Bildern, wenn solch ein Trauermal allgemein menschlicher Sündhaftigkeit darin fehlte. Nur ein verdorbenes Auge und Herz aber könnte sich an den Bildern des jungen Tobias und der Sarah stoßen, über deren Brautlager der Duft reinster Schönheit, der Hauch edelster Keuschheit ausgegossen ist. Darin bewährt sich der Meister der Kunst und der Schrift. Und das ist seine echt evangelische, insbesondere echt lutherische Freudigkeit zur Bibel, daß er nichts von ihr weg- und nichts zu ihr hinzuthut.

Nur ein einzigesmal folgt er der Ueberlieferung statt dem geschriebenen Worte, an das er sich sonst fest gebunden hält, während Overbeck frei dazu erfindet und nach Art der Legende Lücken im Evangelium ausfüllen zu müssen glaubt. Auch Schnorr läßt bei der Taufe Jesu durch Johannes drei Engel heranschweben und von einem derselben das Gewand Jesu halten, auch von den Zuschauern schon während der Taufe den heiligen Geist schauen, welcher doch erst nach der Taufe sichtbar wurde, als Jesus im Gebete lag. Man kann es freilich für malerisch erlaubt erklären, daß die Stücke, die geschichtlich nacheinander vorkommen, Taufhandlung, Gebet und Geisterscheinung (wie Mannalesen und Mosis Felsenwunder) in Ein Bild zusammengefaßt werden. Der Gedanke, daß bei Gelegenheit der Taufe Jesu, obschon erst nach derselben, der Geist auf ihn kam, könnte sonst nur in zwei Bildern neben- oder nacheinander dargestellt werden, und man kann sagen, in Schnorrs Bild thut sich nur einstweilen der Himmel auf und wird die Taube vorläufig von weitem sichtbar (nur daß sie hiefür zu groß gezeichnet wäre), um sich dann erst nach der Hand auf ihn niederzulassen. Die Anwesenheit der Engel aber ist im Evangelium gar nicht begründet, denn erst „vierzig Tage nachher traten sie zu Jesu und dieneten ihm." Und daß einer das Gewand Jesu hält, ist gewiß von den Alten nicht im Sinn des Evangeliums ersonnen. Das Bild ist übrigens zu

schön, als daß man ihm den peinlichen Proceß machen möchte, obwohl man den protestantischen Meister strenger als den römischen an sein „Wort“ verweisen darf, das er stehen und mehr gelten lassen soll als die menschlichen Vorgänger. Schnorr ist auch in jeder Beziehung der Mann, welcher kecklich die falsche Tradition mit dem wahren Evangelium durchbrechen dürfte.

Die alten Maler gaben ferner dem Auferstandenen eine Fahne in die Hand als Siegeszeichen. Sie konnten bei der Dürftigkeit ihrer Mittel die Ueberwindung des Todes und die Verklärung des Leibes nicht real darstellen; daher nahmen sie das Sinnbild zu Hülfe, das zumal dem katholischen Volke durch seine Bittgänge und Umzüge mit Kreuz und Fahne geläufig ist. Das protestantische Volk versteht und braucht solches Symbol weniger. Es weiß die Bedeutung der Auferstehung unmittelbar aus der Schrift und seine Maler sollen ihm nun den Sieg über Tod und Grab einfach in Ausdruck und Auftritt des verklärten Herrn darstellen. Ganz gewiß würde Schnorrs Auferstehungs- und Magdalenenbild nichts verlieren und nur gewinnen, wenn die langweilige, unnöthige Fahne wegfiele. Ich würde mit Verlaub der Kunstgeschichte dem Johannes auch die Spielerei mit dem an seinen Stab gebundenen kleinen Querholz, den unhistorischen Kreuzstab erlassen. Der Mann im rauhen Mantel und der Prediger in der Wüste würde überall erkennbar genug sein. Ein gleiches ist es mit den Heiligenscheinen. Selbst Overbeck hat sie als für seine Apostel unnöthig gefunden. Schnorr aber hat mit Fleiß die raffaelischen Licht-Ringe, die sich im Holzschnitt immer etwas schwer ausnehmen, einigemal sogar die alten Lichtscheiben angebracht. Bei der Fülle und Bewegtheit seiner Gruppen schneiden nun die Ringe öfters schlimm durch Gesichter und Nasen und Ohren des Neben-, Vor- oder Hintermanns, oder sie verketten und verschnörkeln sich ineinander, oder die weiten Reife wollen über den ganzen Kopf hereinfallen, oder es sticht ein Haarbusch, ja der Kaputzenzipfel durch den Ring hindurch, daß es wie bei den Jüngern am See Genezareth fast komisch wirkt. Bei der Verklärung, beim Sturm auf dem Meere, bei der Auferweckung des Lazarus hat glücklicherweise Schnorr die Ringe — aus Versehen oder mit Fleiß — hinweggelassen und doch dafür gesorgt, daß wir seine Jüngerköpfe ohne Weiteres herauskennen. Also getrost auch sonst hinweg mit dem Zopf!

Doch wichtiger als diese kleinen Dinge sind die Fragen oder Klagen über die große und starke Symbolik, zu welcher sich unser doch so realistischer Meister versteigt, indem er die himmlischen und höllischen Mächte so viel in die irdische Wirklichkeit hereinragen, ja leibhaftig hereintreten lässet. Allein hier hat er guten starken Schriftgrund. Und die evangelische Kirche erlaubt, ja sie fordert die bildliche Darstellung Gottes, des Satans und seiner Engel so gut als die heilige Schrift dazu Maß und Stoff gibt. Es ist nur die Ueberfluthung durch die rationalistische oder die bilderfeindliche reformirte Strömung, wenn auch innerhalb des lutherischen Bekenntnisses jene Darstellungen auf Misgunst und Misverstand stoßen. Ich gestehe, bei dem ersten Erscheinen der Schnorr'schen Bilder in der Cotta'schen Bibel selbst etwas bedenklich gewesen zu sein, denn man ist in der neuern Kunst solcher Darstellungen allzu ungewohnt. Aber nun

heiße ich es gerade ein Verdienst von Schnorr, daß er kühn zugegriffen und gethan hat, wozu er biblisches und kirchliches, jedenfalls lutherisches Recht hatte. Unsere guten alten Bilderbibeln, seit deren Verschwinden unsere Schulen und Familien es vielleicht in mancherlei sonstigem Wissen, aber leider nicht im religiösen Wissen, und im Glauben gar nicht, weiter gebracht, — haben alle vom ersten Buch Mosis bis zum letzten Kapitel der Offenbarung getreulich auch das Unsichtbare verbildlicht, so weit es sich in sichtbarer Form geoffenbart hat.

Gott selbst in seiner ewigen Kraft und Gottheit ist allerdings von Niemand gesehen worden als von dem, der in des Vaters Schoß saß; aber er hat schon im Paradiese Gestalt angenommen und sicherlich die Gestalt, die er dem Menschen selber „zu Seinem Ebenbilde" gegeben und die er nachher bei Abraham u. s. w. als Engel des Angesichtes getragen hat.

Die Engel sind so oft in Menschen- und Mannes-Gestalt erschienen, daß sie unbedingt in solcher gemalt werden können. Das malerische Symbol der Flügel ist zwar unbiblisch, aber nicht widerbiblisch. Jedes Kind lernt bald einsehen, was sie bedeuten. Dagegen ist es eine andere Frage um die Engel in Kinder-Gestalt. Erst seit dem 13. Jahrhundert haben die Maler angefangen, Engel als vier bis fünfjährige Knaben zu zeichnen. Seitdem sind sie ein kirchliches Kunstdogma geworden, an welchem zu rütteln nun schier als eine Ketzerei gilt. Auch Schnorr huldigt dem Herkommen und benützt „die Kleinen von den Seinen" bis auf die Titelvignette der Bibel und dieses Kunstblattes hinaus. Wo ist aber Grund und Fug dazu? Die Schrift weiß von den Engeln nicht anders, denn daß sie Boten sind, also völlige mannhafte Wesen, als welche sie am Grabe Jesu gesehen worden sind. Bei der Geburt Jesu erschien nebst dem Boten an die Hirten „die Menge einer himmlischen Heerschaar," nicht einer himmlischen Kinderschaar. So heißen die Engel schon im 103. Psalm „die starken Helden Gottes, die seinen Befehl ausrichten." Dürfen nun evangelische Künstler, biblische Maler die starken Helden zu schwachen Kindern machen? Wollte aber einer ungern auf ein Herkommen verzichten, welches so schöne Motive darreicht, so müßte er sich mit der ganzen evangelischen Kirche trösten, welche auch auf manches „Schöne" verzichten muß, das nur menschliche Erfindung, Ueberlieferung und Satzung ist ohne und gegen die Schrift.

Satan mit seinen Engeln ist in der Schrift ebenfalls real genug geschildert, um dem modernen falschen Spiritualismus zum Trotz auch vom biblischen Maler seine dunkle, häßliche, grobsinnliche, halb thierische, halb menschliche Gestalt zu bekommen. Daß freilich das, alle Realität und Leiblichkeit durchdringende Geisterhafte, das eigentliche Geistleibliche am Engel und Dämon durch Menschengriffel und Messer nicht adäquat dargestellt werden kann, daran ist kein Künstler Schuld.

So durfte denn Schnorr mit allem Fug sich nicht wehren lassen, die guten und bösen Geister zu schildern wie und wo immer die Schrift ihn dazu ermächtigt. Das Gesetz wurde auf Sinai gegeben „durch der Engel Geschäfte" — nach dieser neutestamentlichen Bemerkung haben sie ganz ihre Stelle in dem Bilde, wo Moses das Gesetz empfängt. Bei der Schilderung des verlorenen

Sohnes dürfen kecklich die Engel im Himmel sichtbar werden, bei denen Freude ist über einen Sünder der Buße thut vor 99 Gerechten. Es konnte ganz gut und schön auch das unsichtbare Engelgeleite über Abrahams Einzug ins gelobte Land, wie über dem Abzuge der drei Stämme vom Thurme zu Babel oder über dem Kasten Noah zur Anschauung gebracht werden, wenn das nicht auch buchstäblich im Texte steht. Ob es jedoch ebenso wohlgethan war, die Engel bei der Sündfluth hinter den Wolkenvorhängen Eimer ausgießen zu lassen? Daß sie wirklich das Wasser ausschütten sollen, das ist nicht schriftgemäß; denn es heißt einfach: „die Fenster des Himmels thaten sich auf und es kam ein Regen," und ebenso Psalm 77, 18: „die dicken Wolken goßen Wasser." Sollen sie aber „die Gefäße des Zornes Gottes" ausgießen, so dürfte diese Vorausnahme des Wortes und Bildes aus der Offenbarung in das erste Buch Mosis Beanstandung finden. Diese Symbolik ist bei der männiglich in Grund und Volke bekannten Sündfluth jedenfalls entbehrlich, und da sie misdeutet werden kann, so wäre sie besser weggeblieben.

Es ist überhaupt eine schwierige Sache mit den Sinnbildern, welche etwas bedeuten sollen und deren Deutung selber nicht leicht und sicher ist. Da ist Weisheit und Mäßigung von Nöthen. Im Allgemeinen ist diese von Schnorr vorzüglich geübt worden und seine Bildersprache ist allermeist klar und schön, sinnig und würdig. Nur vor etlichen Bildern wird der Beschauer lange fragen und von sich aus zu keiner festen Entscheidung kommen. So vor dem Gethsemanebilde, in welchem nebenbei gesagt die schlafsüchtigen Jünger auch mit dem Mittelgrund hätten vorlieb nehmen können, statt sich so breit in den Vordergrund hinzusetzen. Was thut aber der Engel über dem betenden Jesus eigentlich? Bringt er das Kreuz — oder nimmt er das Kreuz, damit durch augenblickliche Entlastung die Bitte um das Vorübergehen des Kelches insoweit gewährt sei, daß der mit dem Tode Ringende dadurch „gestärket" würde? Oder ist es nur das äußere Bild davon, wie Jesus in seinem Innern mit dem (bevorstehenden Kreuzes-) Tode ringt? — Schnorr zeichnet ferner mehrmals zur Gestalt Gottes zwei oder drei nackte, geflügelte oder flügellose Knaben, welche sich an Ihn und unter Seinen Mantel schmiegen, theils Ihm lauschend, theils Ihn bedienend. Es sind allerliebste Gestalten. Was bedeuten sie? Sie sollen ohne Zweifel nach dem Vorgang italienischer Meister persönliche Darstellungen der „Kräfte" sein, welche den Schöpfer umspielen. Sie lehnen sich auf ihn und er stützt sich auf sie. Bei Noah's Dankopfer und Abrahams Verheißung schauen sie mit in die Zukunft — etwa als die Mächte der Vorsehung oder als die Engel, die es (1 Petr. 1, 12) gelüstet, in das Geheimniß der Erlösung zu schauen? — Weniger deutlich ist, warum zwei solche hinweisende Engel noch bei dem Herrn sind, wo er (etwas seltsam knieend) den Moses das gelobte Land von ferne sehen läßt. Haben sie einfach auch ihre Freude daran oder haben sie etwas besonderes zu sagen? — Daß bei dem brennenden Busche die zwei, den Mantel Gottes zusammenschlagenden Knaben bedeuten helfen, wie die göttliche Erscheinung sich bereits wieder zurückzieht und der Herr im Auffahren begriffen ist, wird ohne besondere Erklärung wenigen Beschauern klar sein. — Nun, deswegen werden auch Erklärungen dem Bibelwerke beigegeben.

Aehnliche Fragen wie die Engel bei der Sündfluth erwecken die Engel bei Elias auf Horeb. Da scheint Schnorr das Wort des Hebräerbriefes (1, 14) im Auge zu haben: „Gott macht seine Engel zu Winden und seine Diener zu Feuerflammen." Die sich kopfüber auf die Felsen stürzenden Engel mögen auch formell nicht überall Gnade finden, sachlich aber erscheint die ganze Darstellung fast mehr als ein Wagniß zu sein. Die Grundstelle der heiligen Schrift lautet in Psalm 104, 4: „Er macht zu seinen Boten Winde, zu seinen Dienern Feuerflammen." Nach den 70 Dolmetschern versteht der Verfasser des Hebräerbriefes umgekehrt: „Er macht seine Engel zu Winden und seine Diener zu

Feuerflammen." Damit soll die Unterordnung der Engel unter den Sohn Gottes bestätigt werden. Dieser herrscht, jene dienen; er ist unwandelbar, die Engel sind so wandelbar, daß sie sich selbst in Elemente verwandeln lassen müssen. Wenn je die neutestamentliche Vorstellung, daß Gott seine Engel zu Winden und Flammen macht, in das Alte Testament zurückgetragen werden darf, so dürfte doch der Maler gerade hier die Engel nicht sichtbar darstellen; denn sie waren ja in den „großen starken Wind" verwandelt, der die Berge zerriß und die Felsen zerbrach." Wollte aber der Maler uns sehen lassen, daß im Sturm, Erdbeben und Feuer zwar verborgenerweise, doch eigentlich und wirklich Engel die wirksamen Mächte seien, so ginge er sicherlich zu weit. Was von dem Engel im Teiche Bethesda als besondere Thatsache in der Schrift erzählt wird und wenn (Math. 28, 2.) gesagt wird: „es geschah ein groß Erdbeben, denn der Engel des Herrn kam vom Himmel herab und wälzete den Stein von der Thür," das sind besondere Fälle, welche nicht ohne Weiteres zu einer allgemeinen Vorstellung erhoben werden dürfen. Jeden starken Wind als von Engeln erregt, hinter jedem Sturm und Brand und Erdbeben Dämonen sehen — das geht auch bei Luther vom Schriftgrunde weit ab in die Phantasie des Aberglaubens hinaus.

Die von Schnorr versuchte Beziehung der Engel auf die Elemente der Natur ist in demselben Horebgemälde mit der schon berührten Darstellung „der Kräfte" in Kindergestalt verbunden. Der Kühnheit und Originalität eines Michelangelo entsprach es wohl, die Allmacht und Allwissenheit und Vorsehung Gottes in Gestalt der ihn tragenden und bedienenden, mit ihm in die Zukunft schauenden Engelknaben darzustellen. Aber ob es der heiligen Schrift entspricht? Zwar heißt es im dichterischen Worte, daß der Herr der Heerschaaren auf Cherubim einherfährt, aber gerade da müßten wir uns die Stärksten unter den starken Helden Gottes und nimmermehr Kindergestalten vorstellen. Von solchen kann Er doch nicht getragen werden! Dann aber, daß diese Kinder-Engel Ihm den Mantel tragen, Ihm zur Stütze dienen, mag zwar bedeuten sollen, daß sie eben „Seine Diener" sind; doch sagt die Schrift zu bestimmt, daß die Engel nicht Gottes unmittelbare Diener sind, sintemal er Niemandes bedarf und selber alle Wesen trägt mit dem Worte seiner Kraft, sondern nur mittelbar als Boten, um ausgesandt zu werden zu Diensten derer, welche ererben sollen die Seligkeit. Endlich sind „die Kräfte" von denen die Schrift spricht, nicht etwa die Summe oder die Repräsentanten der weltschaffenden und regierenden Kraft Gottes, sondern sie sind in der Reihe der geschaffenen geistigen Wesen eine Abtheilung der himmlischen Heerschaaren neben den „Herrschaften" und „Mächten" und „Obrigkeiten" der Engelwelt. Die sonst in die Schöpfung niedergelegten, in der Welt von Anfang an wirkenden elementarischen und organischen Lebenskräfte, die durchaus unpersönlich sind, zu personificiren und in Menschengestalt darzustellen — das entspricht einer aus der heidnischen mythologischen Kunst herstammenden Richtung des christlichen Mittelalters, welcher der große Heidenchrist Michelangelo besonders gern huldigen konnte, welche aber mit Recht in der fernern Entwickelung der Kunst zurücktrat. In jener sehr zweifelhaften Spur weiter zu gehen wird keinen Gewinn bringen und es erscheint doch gerathener, lieber auf solche michelangeleske Darstellungen und Nachahmungen zu verzichten, deren biblische Begründung und evangelische Berechtigung nicht nachzuweisen ist.

Was jener große Geist dachte und machte, war gewiß meistens schön und immer groß. Ob aber auch Alles, was er machte „gut" und „sehr gut" war? Ob es fortwährend als Norm und Typus gelten darf, weil es unzweifelhaft groß und schön ist? Jedenfalls verfuhr Michelangelo doch in vielen Entwürfen seiner Phantasie zu souverän und eigenmächtig; er hielt sich in seinen gewaltigen Spekulationen zu wenig an das Wort, nicht einmal genug an den Geist der

Schrift, der als heiliger ein Geist der Zucht ebenso wie der Kraft ist. Wohl als Künstler, nicht aber als Ausleger und Darsteller der Schrift mag er für seine „erhabenen“ jedoch auf eigene Faust imaginirten Werke, (die er vielleicht ganz anders gemacht hätte, nachdem er schließlich in tiefer Herzensdemüthigung Sünde und Gnade so kräftig erkannt) jenen unbedingten Ruhm verdienen, welchen ein verehrter Meister der Aesthetik in diesen Blättern ihm gespendet hat.

Nach meinem Dafürhalten hat Schnorr die Bilder Gottes nicht blos würdig seines großen Vorgängers, sondern auch im Ganzen dem Geiste der Schrift entsprechend entworfen. Unübertrefflich groß und hehr erscheint doch „Gott der Vater“ als Schöpfer gezeichnet im ersten, zweiten, vierten und sechsten Tagewerke. Ueberaus schön ist auch die Halbfigur Gottes über der sprossenden jungen Erde am dritten Tage. Daß die von Gott in die Erde gelegte Fruchtbarkeit thauartig aus seines Mantels Schoße niederträufelt, ist ein schönes, obschon auf den ersten Blick misdeutbares Bild. Im vierten Tagewerk ist die Haltung und Beschattung des so mild und freundlich gezeichneten Schöpfers minder günstig. Der Sabbath aber ist ein herrliches Bild davon, wie Gott am siebenten Tage unter dem Lobgetöne der dankenden Engel feiert und auf das Werk seiner Hände herabblickt — in Sinnen und Sorgen um die, alsbald der Sünde und dem Fluche entgegengehende, seinen eigenen Sohn Ihm kostende Erde. Denn so deute ich den tiefen Ernst seines Antlitzes. — Ebenso würdig sind die kleineren Darstellungen des sich offenbarenden Jehovah. Um ihnen jeden Anstoß zu nehmen, muß man nur festhalten, daß diese Gebilde nicht Porträtbilder, sondern Sinnbilder sind, entsprechend den Namen und Worten und Bildern der Schrift, in welcher das Wort „Vater“ so gut als „Antlitz“ und „Hand Gottes“ eben sinnbildlicher Ausdruck eines in der armen Menschensprache nicht anders sagbaren Gedankens ist. Nur der Halbglaube oder Unglaube, nicht der Glaube wird sich daran ärgern. —

Und nun noch einmal zurückblickend auf dieses an herrlichen Gestalten und Gedanken fast unübersehbar reiche Bibelbilderwerk decke ich meine Hand über die kleinen Ausstellungen und geringen Bedenken, die ich habe laut werden lassen, nur weil dem Meister, dessen Name mit an der Spitze des Kunstblattes steht, mit eitel Lobe nicht gedient wäre. Im Namen von Tausenden sage ich ihm tausend Dank für die nicht genug zu schätzende Gabe, die er uns mit seiner Bibel geschenkt hat. Sie müsse als eine rechte Gottesgabe unserm Volk zum Segen sein, wie sie zu seinem Ruhme ist. Möge es nun nach seiner Vollendung neu ausgehen in alle christliche Welt, lehren helfen auch alle nicht deutschen Völker und überall die Frucht schaffen, die dem Worte und dem treuen Dienst am Worte verheißen ist in Gemeinde, Schule und Haus!

Soll ich dann zum Schlusse noch sagen, wie dieses Bibelwerk am fruchtbarsten in der Familie verwerthet werden mag? Man nehme eine Rahme mit fest eingeklebtem Glase und beweglichem, mit einer Schließe versehenen Rückdeckel, lasse von einem ältern Kinde regelmäßig am Sonnabend das etwaige Evangeliumsbild auf morgen und sechs weitere Bilder in geschichtlicher Reihenfolge für eine Woche einlegen und jeden Tag ein frisches Bild zum Vorschein kommen. Die Jungen fragen, die Alten erklären und das ganze Haus freut sich der täglich fortschreitenden jährlich wiederkehrenden Beschauung und Erbauung. Probatum est. —

Verantwortliche Redaction und Verlag von **Ebner & Seubert** in Stuttgart.
Schnellpressendruck der **J. G. Sprandel**'schen Buchdruckerei daselbst.

Christliches Kunstblatt

für Kirche, Schule und Haus.

1. August 1861. Nro. 15 u. 16.



Herausgegeben unter Leitung von

C. Grüneisen, K. Schnaase und J. Schnorr von Carolsfeld.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 2 fl. oder 1 Thlr. 6 Sgr. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Ueber die Darstellung des Heilandes.

Es ist erfreulich, daß in der Specialkonferenz für christliche Kunst auf dem jüngsten Kirchentage (s. das Protokoll in Nr. 5 d. Bl.) dieses hochwichtige Thema zur Sprache gebracht ist; aber es liegt in der Natur der Sache, daß die unvorbereitete Erörterung in so bewegten Tagen und bei der Kürze der einer solchen Versammlung zugemessenen Zeit nicht erschöpfend sein kann, und

die verehrten Männer, welche sich dabei betheiligt haben, werden daher uns gern die Erlaubniß geben, die Diskussion in diesen Blättern weiter fortzusetzen. Ich melde mich dabei zum Worte und wende mich unmittelbar gegen den Antragsteller, da seine Auffassung auch für die Entgegnungen maßgebend gewesen ist und eine bei Vielen herrschende Ansicht klar und scharf ausgesprochen hat. Sie verkennt, dünkt mich, das Wesen der Kunst und weist ihr zwar eine sehr hohe Stelle an, aber eine allzu hohe, welche in einer Region liegt, wo ihr die Lebensluft fehlt. Wenn die künstlerische Darstellung des Heilandes nur dann Gnade finden soll, sobald in ihr „Göttliches und Menschliches in der Einheit" wirklich erscheint, wenn jede „Einseitigkeit des Ausdrucks," jede „Unvollkommenheit des ihr zum Grunde liegenden Christusideals" sie verwerflich macht, wenn man von ihr verlangen darf, daß sie den Eindruck des „Sichbeugenmüssens" hervorbringe, dann freilich ist es besser, darauf völlig zu verzichten und sich „zum Symbol" zu wenden. Allein die Stellung der Kunst ist zum Glück eine viel anspruchslosere; der Künstler strebt freilich darnach, seine Aufgabe in ihrer ganzen Größe und Hoheit zu erfassen, aber er kann, und wenn er der begabteste, am meisten begnadigte, frömmste Meister der Welt ist, nicht mehr geben, als er besitzt, und das ist die Anschauung einer einzelnen menschlichen Seele. Er darf selbst nicht mehr wollen; denn gerade das Bewußtsein der Hoheit seines Gegenstandes und seiner beschränkten Kraft giebt ihm die Demuth sowohl als die Kraft der Begeisterung, deren er bedarf, und das hochmüthige Streben nach einer abstrakten Vollkommenheit würde sein Ziel verfehlen und im günstigsten Falle zu einer kalten, akademischen Regelmäßigkeit führen. Das Kunstwerk ist und soll nichts anderes sein als die Sprache einer begeisterten, für diese Art der Aeußerung begabten Seele zu einer andern, dafür empfänglichen, die Kunst nichts anderes als die fortgesetzte Uebung dieses Verkehrs, die Ausbildung der von Gott in die Seele gelegten gestaltenden Kraft. Sie kann daher nicht darauf Anspruch machen, ihre Gegenstände objektiv zu erschöpfen, sie ist individuell und folglich einseitig; aber sie gewährt den dafür empfänglichen Gemüthern in diesen bescheidenen Grenzen eine Anregung, die bald größer, bald geringer sein, aber doch in ihrer Wiederkehr nicht blos die für das Gedeihen des ganzen geistigen Lebens nothwendige Belebung jener Anlage, sondern auch eine Belebung der Vorstellungen der berührten Gegenstände gewähren wird. Auch im kirchlichen Dienste kommt die Kunst nicht über diese ihre Schranken hinaus und man muß sich daher entscheiden, ob man sie so, wie sie ist, zulassen oder auf sie verzichten will. Sie setzt überall, und besonders bei der Darstellung der höchsten Gegenstände bei den Empfängern sowohl wie bei den Künstlern eine gewisse Kindlichkeit voraus, eine naive Kühnheit, die aber mit einem demüthigen Gefühle und mit einer tiefen Begeisterung verbunden ist, ein vertrauensvolles nachsichtiges Entgegenkommen und eine bereite, leicht eingehende Phantasie. Das sind Eigenschaften, die unsre Zeit freilich nicht im Uebermaße besitzt, aber an deren Wiedergewinnung wir überhaupt nicht verzweifeln dürfen, und deren die Kirche nicht minder bedarf wie die Kunst.

Es ist dabei zu beachten, daß jene gesteigerten Ansprüche keinesweges, wie es auf den ersten Blick scheinen möchte, ausschließlich auf theologischen Begriffen

oder religiösen Gefühlen beruhen. Denn diese könnten wohl, wie ehemals bei den Reformirten, zu einem Interdikt religiöser Kunst überhaupt führen, würden aber, wenn sie diese im Allgemeinen zulassen, nicht verhindern, daß man ihre Gaben naiv und wohlwollend aufnähme. Eine Kritik hängt vielmehr nothwendig mit ästhetischen Ansichten zusammen, wenn man sich ihrer auch nicht bewußt ist, mit einer Voraussetzung von dem, was die Kunst gewähren könne und solle. Und da finden wir auffallender Weise, daß die ästhetischen Ansichten, die hier maßgebend sind, in einer Zeit wurzeln, mit der unsere Theologie und Religion nicht gern etwas gemein haben möchten. In den Jahrhunderten kräftiger Religiosität nahm man die Kunst noch naiv und erfreute sich an den mannigfaltig verschiedenen und individuellen Leistungen. Erst in der Zeit des Rationalismus bildete sich eine Theorie, welche an die ohnehin schon siechende Kunst den Maßstab des Begriffs und absoluter Vollkommenheit anlegte und sie dadurch zu anmaßender Ueberspannung steigerte, an der sie sofort verschied. Seitdem sind nun freilich die bedeutenderen Künstler und Aesthetiker über diesen abstrakten Standpunkt hinausgegangen, aber Ueberreste dieser Theorie haben sich erhalten und beherrschen noch einen großen Theil des Publikums, wenn auch in etwas veränderter Form. Im vorigen Jahrhundert war jene Theorie mit einer Gleichgültigkeit gegen die Bedeutung des Gegenstandes und einer Ueberschätzung des abstrakten Schönheitsbegriffes verbunden; jetzt verhält es sich umgekehrt, man berücksichtigt in erster Linie die Natur der Gegenstände und will nur ihre eigne Schönheit. An die Stelle des Idealismus ist daher eine realistische Auffassung getreten, aber im Uebrigen ist die vulgäre Aesthetik noch ganz jene frühere, nur daß sie nun nach Maßgabe der Gegenstände verschiedene Resultate ergiebt. Bei weltlichen Aufgaben äußert sie sich durch die Anforderung, daß das Kunstwerk in sich abgeschlossen, aus sich selbst verständlich sei, daß es mit einem Blicke seinen ganzen Inhalt aufzufassen gestatte. Es ist das noch immer der Begriff einer selbstgenügenden Vollkommenheit des Ideals, der aber nun geradezu einem künstlerischen Materialismus entgegendrängt; denn nur sinnliche Dinge und Hergänge kann das Kunstwerk einigermaßen erschöpfen, während alle nur irgendwie sittlichen und geistigen ein selbstthätiges Ergänzen des Beschauers aus mitgebrachten, dem geschichtlich zeitlichen Leben angehörigen Gedanken und Vorstellungen verlangen. Bei religiösen Gegenständen aber hat sich neben der Anforderung objektiver Erschöpfung auch noch die der Erzeugung aus transscendenten Begriffen oder Gefühlen erhalten. Jeder tritt mit seinen, wenn auch unklaren Gefühlen oder mit seinen, wenn auch nur nach einander vorstellbaren Begriffsmomenten vor das Bildwerk, hält sich gewissermaßen zur Ehre des dargestellten heiligen Gegenstandes verpflichtet, die darin fehlenden Momente aufzusuchen, und beraubt sich natürlich des geistigen Gewinnes und Genusses, den ihm das Kunstwerk gewähren könnte. Denn dieser Gewinn war nur durch unbefangenes Eingehen auf das, was der Künstler wollte, auf den zwar menschlich beschränkten, aber doch von einem dazu berufenen begabten Menschen ausgehenden Versuch einer Vergegenwärtigung des Heiligen zu erlangen. Die welche im vermeintlich religiösen Interesse so gesteigerte geistige Ansprüche machen, mögen daher wohl prüfen, was sie thun. Sie hemmen durch

ihre Forderungen die schlichte und demüthige Uebung religiöser Kunst, verleiten, ja nöthigen die Künstler, welche sich zu derselben berufen fühlen, zu einer Ueberspannung der Gefühle und Begriffe, welche zu verletzenden Mißgriffen oder zur Ermattung führt, und treiben durch dieses Schauspiel die Mehrzahl der Künstler und Kunstfreunde jener schon bereiten materialistischen Kunstrichtung in die Arme. Ihren Anforderungen liegt ein wenigstens künstlerischer Spiritualismus zum Grunde, der auch hier wieder, wie immer, unwillkürlich in sein Gegentheil hinleitet.

In der Diskussion der Conferenz ist darauf aufmerksam gemacht, „daß uns von der äußeren Erscheinung Christi nichts überliefert sei," und, da an dieser eigentlichsten Stelle des Heilwerkes wohl nichts zufällig sein kann, mit Recht angenommen, daß dies in der Absicht Gottes gelegen haben dürfte. Allein wenn dann weiter daraus gefolgert wird, daß der Künstler eben deshalb die Christusgestalt in seinem Innern erzeugen müsse, so ist das eben eine Wirkung jener ästhetischen Theorie. Mich dünkt vielmehr, daß jener allerdings bedeutsame Umstand uns etwas ganz Anderes sage. Er steht offenbar in untrennbarem Zusammenhange mit der ganzen Weise wie der Heiland aufgetreten ist, mit dem Mangel äußerlicher Beglaubigung, zwingender Gewalt, dogmatischer Fassung der Lehre, eigener, urkundlicher Ueberlieferung seiner Worte u. s. f. Der Heiland drängt sich nicht auf, er will in demüthig gläubigem Gemüthe gesucht und erforscht sein; sein volles, in seiner ganzen Hoheit strahlendes Bild soll uns daher auch durch künstlerische Vermittelung nicht gewährt werden, es würde, wenn dies möglich wäre, auch so das Streben und Sehnen, welches jene Einrichtung des Heilwerkes bezweckt, ertödten. Auch die Vorstellung der Gestalt und Erscheinung des Erlösers soll ein Gegenstand des Strebens sein; ihre Ausbildung ist daher der Freiheit des Einzelnen überlassen und dadurch an die geschichtliche Entwickelung der Kirche geknüpft. Denn da die Kunst zum Volke, d. h. hier zur Gemeinschaft der Gläubigen redet, muß sie sich in dem gemeinsamen Medium der Vorstellungen bewegen, wie in einer Sprache, und also sich ihrer Grammatik und ihren Begriffen fügen; sie hat zwar das Recht und selbst die Aufgabe, genau so wie die Redekünstler an der weiteren Ausbildung dieser Formsprache mitzuarbeiten, aber sie denkt zunächst selbst in dieser Sprache und vermag nur sie in allmäligen und unmerklichen Fortschritten und nach gewissen inneren Gesetzen zu erweitern. Weitergehende willkürliche Neuerungen bestrafen sich auch hier schon von selbst, indem sie unverstanden bleiben oder abstoßen. Es versteht sich zwar daß, sofern die Kunst im unmittelbaren Dienst der Kirche auftritt, die amtlichen oder geistigen Vertreter derselben das Recht haben, Ungehöriges oder Schädliches zurückzuweisen, aber sie werden wohl thun, besonders in Zeiten erneuerter Kunstübung wie die heutigen, dies Recht in mildester, vorsichtigster Weise zu üben.

Ein näheres Eingehen auf den speziellen Gegenstand der Diskussion wird dies erläutern. Die Darstellung Christi unterliegt verschiedenen Rücksichten, je nachdem sie entweder in einer bestimmten (evangelisch-historischen oder symbolischen) Handlung, oder ohne solche, allein, also wenn man so sagen darf, portraitartig erscheint. Bei der historischen Scene kann von einer erschöpfenden,

alle Eigenschaften des Gottessohnes umfassenden Schilderung schon aus dem Grunde nicht die Rede sein, weil dabei nothwendig die, welche bei der bestimmten Handlung thätig sind, hervortreten, während die andern mehr oder weniger latent bleiben. Die Darstellung ist hier Erzählung und als solche um so wirksamer, je weniger sie sich auf Nebendinge einläßt. Sie muß ungefähr ebenso schildern, wie ein von der Bedeutung des Moments ergriffener Augenzeuge ihn aufgefaßt haben würde, und daher die hervortretenden Eigenschaften betonen und die andern nur so weit andeuten, als sie zur nothwendigen Charakteristik der Person unentbehrlich sind. Daraus folgt (im Widerspruche mit der Theorie der Selbstgenügsamkeit des Kunstwerks), daß die Darstellung einer irgend wie bedeutenden, nicht ganz alltäglichen Handlung von einer dem Beschauer zum ersten Male vorgeführten Persönlichkeit nur vermittelst einer wörtlichen geschichtlichen Schilderung dieser Person verständlich und genießbar wird. Daher erklärt es sich ferner, daß bei Handlungen einer wohlbekannten Persönlichkeit die frühere noch wenig entwickelte Kunst stärker wirkte als die heutige. Wenn der Meister einer solchen früheren Stufe (etwa Giotto) Jesus in seiner hergebrachten typischen Gestalt mit wenigen Zügen giebt, wirkt die That in ihrer ganzen Energie, während der neuere Meister durch die auf die Erschöpfung der geistigen und natürlichen Eigenschaften gerichtete Ausführung die Aufmerksamkeit nach so vielen Seiten hin in Anspruch nimmt, daß er sie ungeachtet aller seiner unendlich gesteigerten Mittel nicht wieder auf den einen Punkt der Handlung zu concentriren vermag. Es ist nicht möglich, daß der heutige Künstler aus eigner Macht und plötzlich sich auf den Standpunkt des früheren versetze; er würde nicht verstanden werden und sich selbst nicht verstehen. Aber es ist sehr möglich, ja sogar sehr wahrscheinlich, daß die Kunst bei weiterer volksthümlicher und kirchlicher Uebung wieder zu größerer Kürze und Lebendigkeit des Vortrags gelangen wird. Diesem auch für die Kirche schon an sich und ohne Rücksicht auf die ihr dienende Kunst höchst wünschenswerthen Ziel arbeitet man aber geradezu entgegen, wenn man auch bei solchen historischen Momenten den Künstler mit dem Verlangen einer erschöpfenden Darstellung der göttlich-menschlichen Eigenschaften des Heilandes drängt.

Aehnlich wie mit diesen evangelisch-historischen Darstellungen verhält es sich mit solchen Christusbildern, welche nur die Gestalt, aber in einem bestimmten Momente geben, etwa als Ecce homo, das Kreuz tragend oder als Crucifixus, und es kann sein, daß die Theilnehmer jener Diskussion, obgleich sie von Christusbildern ohne Beschränkung sprachen, an alle diese nicht, sondern ausschließlich an solche dachten, welche den Sohn Gottes in noch allgemeinerer Auffassung, wie ich es vorher nannte, portraitartig geben; wenigstens nennt der Vorsitzende in seinem Schlußworte nur solche, die von Memling, Thorwaldsen, Dannecker, als gelungene Christusbilder. Ganz zeitlos werden aber auch solche Bilder schwerlich sein dürfen. Der Künstler wird immer, wenn auch nicht einen einzigen Moment, doch eine nähere Bestimmung der Persönlichkeit im Auge haben, also entweder den Erlöser, wie er auf Erden lehrte, oder den Auferstandenen, den Verklärten, wie er zur Rechten Gottes sitzt, den Weltrichter, oder endlich den Heiland, wie er vor der sehnenden Seele des Gläubigen steht. Diese letzte

Bestimmung ist allerdings die in objektiver Beziehung weiteste, dafür aber muß man ihr eine subjektive Beschränkung zugestehen; der Erlöser läßt sich da zur Individualität einer menschlichen Seele herab, tritt ihr in der gerade für sie angemessenen Gestalt entgegen. Allerdings muß auch ein solches Bild, wenn es künstlerisch gestaltet vor die Gemeinde treten soll, die Bedeutung des Erlösers erkennbar machen, also in der irdischen Gestalt das göttliche Licht, an dem Erbarmer den Zug des Richters zeigen, aber es ist erlaubt und dem Gedanken entsprechend, daß das eine oder andere nach subjektivem Bedürfnisse vorherrsche. Dies ist dann freilich eine Einseitigkeit, welche verursacht, daß das Bild nicht Allen, nicht in jedem Momente in gleicher Weise zusagt; aber die künstlerisch ausgeprägte, wenn auch einseitige Anschauung wird dem Beschauer doch dazu helfen, die noch unbestimmten Züge des in seiner Seele ruhenden Bildes zu fixiren und sich gegenständlich zu machen, und so bei künstlerischen Naturen andere Darstellungen hervorrufen. Gerade die (in der menschlichen Natur und im Wesen der Kunst begründete) Unvollkommenheit des künstlerischen Bildes ist also das Belebende, künstlerisch-religiöses Leben Erzeugende. Dieser Bewegung mit der Härte des abstrakten Begriffes entgegentreten, von der Kunst Unmögliches fordern, heißt sie ertödten, was auch abgesehen von speziell künstlerischen Interessen dem religiösen Leben nur ungünstig sein kann, namentlich in unsern Tagen.

Ich will nicht untersuchen, wie weit das ungünstige Urtheil über die Christusbilder der heutigen Kunst, welches einige Theilnehmer an jener Diskussion zu fällen geneigt scheinen, gegründet ist. Ich glaube vielmehr eine nicht ganz kleine Zahl anführen zu können, auf die es nicht paßt, die wenigstens auf viele Beschauer andachterregend wirken. Allein es würde dies zu Erörterungen und daher zu weit führen. Wenn es aber wahr sein sollte, daß in unsern Christusbildern die milden Züge, Sanftmuth, Demuth u. s. f. zu sehr vorherrschen und der ehrfurchtgebietende Ernst nicht zu seinem Rechte komme, so liegt die Schuld nicht in der Kunst oder gar in den einzelnen Künstlern, sondern in der Gemeinde, in den Anschauungen, zu denen die Kirche diese heranzieht. Die Untersuchung, wie diese einem solchen Mangel abzuhelfen habe, ist nicht meines Amtes und nicht dieses Ortes; aber gewiß ist es, daß die Kunst nur im Wechselverkehr mit der Gemeinde lebt, daß der Künstler nichts anderes vermag und keine andere Aufgabe hat, als das in dieser vorhandene Bild bestimmter auszuprägen, und daß daher eine Kritik, welche ihn auf religiös-philosophische Begriffe hinweist, oder eine besondere religiöse Erhebung von ihm fordert, ihn nur irre leiten kann. Werden die milden Eigenschaften einseitig betont, so ist dies ein Beweis vorherrschender Subjektivität, welche das Beruhigende und Schmeichelnde dem Strengen vorzieht; durch die Anforderungen einer persönlichen Vertiefung des Künstlers, die nicht von der in der Gemeinde vorhandenen ausgeht, wird aber der Subjektivismus im höchsten Grade provocirt. Dagegen ist die Kunst in ihrer naiven und demüthigen Uebung gerade eines der Mittel, ihn zu mildern, seine Einseitigkeit ans Licht zu bringen, die Seele in der Hingebungsfähigkeit an das Objekt zu üben; sie unterdrücken und aus dem Heiligthume hinausweisen, wäre also gerade der verkehrte Weg. Vielmehr gilt es sie zu bethätigen und

ihr entgegenzukommen, jenen Wechselverkehr zu beleben und vor Allem auch bei den Empfangenden die Uebung ruhigen, eingehenden Verständnisses wiederherzustellen, die wirklich in einem unglaublichen Grade verloren gegangen ist. Indem die Vertreter der Kirche dazu mitwirken und mit ihrem Beispiel vorangehen, werden sie die christliche Kunst und mit ihr die Sache der Kirche fördern.

K. S.

Glaube, Liebe, Hoffnung.

Skizze eines Trauermonuments von Dannecker.

Die heutige Illustration unseres Blattes zeigt ein in Thon ausgeführtes Denkmal elterlicher Liebe nach dem Hingang zweier Söhne. An einer hohen



Stele sind über je einem Aschenkruge die Namen der Verstorbenen eingegraben und dazwischen die einfache Inschrift über gekreuzten umgestürzten Fackeln:

Jetzt erst leben sie. Der Glaube in Gestalt und Gewandung einer Trauernden sitzt am Sockel in der Mitte, an ihn lehnt sich die weinende Liebe, deren Thränen er trocknet und die er mit seiner Rechten in die Höhe der Heimath und des Trostes weist. Die Hoffnung, ein Jüngling zur Rechten des Glaubens, reicht in dessen Schoße der Liebe seine Hand zur Bürgschaft der Verheißung, die in der Geberde des Glaubens ausgesprochen ist. Bibel, Kreuz und Anker sind die bekannten bedeutsamen Symbole, welche das Verständniß der schönen Gruppe unterstützen, die in griechischen Formen eine christliche Ueberzeugung mit hoher Schönheit und mit der Innigkeit darstellen, die dem großen Bildhauer so eigenthümlich war.

Der Besteller des Monuments, das aber niemals in größerem Umfange zur Ausführung gekommen ist, war der im Anfang dieses Jahrhunderts gleichfalls verstorbene Consistorialdirektor Ruoff in Stuttgart. Das Kunstwerk ist in gebranntem Thon mit großer Sorgfalt ausgeführt, 2½ Fuß hoch, wovon die Gruppe selbst 1′ 5½″ einnimmt, 1′ 5″ breit, und wird in dem württembergischen Pfarrhause zu Dürrenzimmern bei Brackenheim in gebührenden Ehren aufbewahrt.

G.

Literatur.

1. Dr. W. Lübke, Schinkels Verhältniß zum Kirchenbau. Berlin (Ernst und Korn) 1860.
2. A. Stüler, über die Wirksamkeit Königs Friedrich Wilhelm IV. in dem Gebiete der bildenden Künste. Berlin, ebenda, 1861.

Der Berliner Architekten-Verein, von Schülern Schinkels gegründet, feiert alljährlich am 13. März, dem Geburtstage des Meisters, dessen Gedächtniß in einem großartigen Feste, bei welchem Zeichnungen, gewöhnlich aus dem fast unerschöpflichen Schatze der eigenen Erfindungen Schinkels, die Wände schmücken, die Preisvertheilung für die Lösung gestellter architektonischer Aufgaben erfolgt und eine Festrede gehalten wird. Es ist auf diese Weise eine Reihe von interessanten Vorträgen entstanden, welche Schinkel in der einen oder andern seiner vielseitigen Leistungen und Gaben schildern, und von denen die beiden jüngsten, ebengenannten, in den Bereich dieser Blätter gehören.

Von dem ersten zeigt dies schon der Titel. Daß Schinkels kirchliche Bauten nicht in dem Grade befriedigen, wie seine weltlichen, daß er seine schönsten Lorbeeren nicht auf diesem unserem Gebiete erworben hat, wird wohl von Niemand bestritten werden, und dies ist ohne Zweifel der Grund, weshalb diese Seite seiner Thätigkeit erst so spät nach seinem schon am 9. Oktober 1841 erfolgten Tode zur öffentlichen Besprechung gekommen ist. Aber die Art wie ein so sachbegabter, so ernstlich strebender Meister sich dabei verhielt, selbst wie er irrte, ist lehrreich und hat für uns nach zwanzig Jahren schon eine historische, für die Gegenwart wichtige Bedeutung. Lübke's geistvoller Vortrag berührt auch wirklich die tiefsten, hier zur Sprache kommenden Fragen, ist aber zu einem Auszuge nicht geeignet, und kann daher nur allen, die sich für diese Fragen interessiren, zur eigenen Prüfung dringend empfohlen werden. Einige Bemerkungen aber werden hier an ihrem Platze sein. Zunächst ist es zu erwägen, daß Schinkel in der That der Erste war, der sich mit der künstlerischen Gestaltung der

evangelischen Kirche ernsthaft befaßte. Vor ihm war völlige Gleichgültigkeit und Prinziplosigkeit; wo nicht alte, vor der Reformation erbaute Kirchen sich zur Benutzung darboten, schwankte man zwischen unwürdiger Leerheit und theatralischem Prunk. Damit konnte Schinkel sich nicht absinden; sein großes künstlerisches Verdienst ist überhaupt der sittliche Ernst, mit dem er arbeitete, das gründliche Streben nach Wahrheit, nach dem Höchsten und Besten. Wie er bei der Anwendung antiker Glieder auf ihren Ursprung, die reine griechische Form, zurückging, wie er zuerst wieder die treue und offene Berücksichtigung des Materials im Gegensatze gegen die beliebte dekorative Verhüllung desselben durch Bewurf empfahl, lehrte er auch bei jeder Gattung von Gebäuden ihre Bestimmung, das dabei vorwaltende Bedürfniß rein und offen zur Geltung zu bringen. In diesem Sinne faßte er also auch die Aufgabe des evangelischen Kirchenbaues; die Zwecke des evangelischen Kultus sollten in demselben nicht blos eine dürftige Herberge oder einen gleichgültigen Schmuck, sondern eine wahrhaft künstlerische Gestaltung erhalten. Und danach sehen wir ihn dann, wenn wir seine zahlreichen kirchlichen Bauten und Entwürfe überblicken, mit gewaltiger Energie, man möchte sagen mit einem titanischen Streben ringen; vor ihm das Chaos und die ganze Last auf seine Schultern gelegt. Darum versuchte er es dann mit höchst verschiedenen, von dem Herkommen mannigfach abweichenden Plananlagen, mit Anwendung aller Style, mit strenger, einfacher Antike, mit grandiosen Kuppelbauten, mit gothischen Formen, die er freilich nach seiner künstlerischen Ueberzeugung modificiren zu müssen glaubte. Es scheint, daß er sich nie genügen konnte.

Allerdings fällt es uns nun dabei auf, daß es nicht die religiöse, sondern ausschließlich die künstlerische Seite ist, von der er an die Lösung auch der kirchlichen Aufgaben herantritt. Wie weit er darin ging, beweist besonders der oft angeführte Versuch „bei dem Kruzifixe auf dem Altar (wie er selbst sich im Texte zu seinen Ent„würfen ausdrückt) das Abschreckende und dem Kunstschönen Widerstrebende eines han„genden gemarterten Leichnams dadurch zu mildern, daß die Gestalt Christi auf eine „Kugel, das Symbol der Welt, für die er gelitten, gestellt, sich nur an das Kreuz „anlehnt, an welchem die gefesselten Hände hinreichend andeuten, was vorging.“ Die Zumuthung an die christliche Gemeinde, sich statt der historisch berechtigten, energischen, tief ergreifenden Erscheinung des Gekreuzigten eine ziemlich matte und weichliche Symbolik gefallen zu lassen, würde heute einen Sturm der Entrüstung hervorrufen; sie zeigt aber recht deutlich die abnorme, unnatürliche Stellung, in welcher die Kunst sich damals befand. Während sie der Natur der Sache nach sich in einer Wechselwirkung mit der Gemeinde befinden, ihre werdenden und noch formlosen Gedanken auffassen und ausbilden soll, ruhete hier die ganze Last allein auf ihren Schultern; kirchlicher Glaube und Kunstschönheit waren zwei ganz getrennte Dinge, die Gemeinde war in dieser Beziehung regungslos todt, und der Künstler hatte daher als solcher, nicht als Gemeindeglied und Christ, die Pflicht und das Recht, die Kultusgegenstände aus eigener ästhetischer Machtvollkommenheit zu gestalten. Wenn Schinkel sich daher auch endlich bemühete, in seinem Kirchenbau den Bedürfnissen der evangelischen Kirche Ausdruck zu leihen, so handelte es sich doch noch immer um ziemlich äußerliche; denn ästhetische Bedürfnisse hatte sie noch ganz und gar nicht. Er war in dieser Beziehung ganz auf sein Gefühl angewiesen, welches eben deshalb auch kein kirchliches sein konnte, sondern nur ästhetische Quellen hatte.

Auch das Verhältniß des Künstlers zur Tradition war ein nicht minder unnatürliches; daß sie die Grundlage des Volksgefühles und mithin die nothwendige Sprache des künstlerischen Ausdruckes ist, war völlig vergessen. Nun kann zwar die Architektur das traditionelle Element nicht ganz entbehren, die Willkür völlig subjektiver Erfindung

ist ihr nicht blos verboten, sondern unmöglich. Aber die antike Form lag dem Architekten ebensowohl vor wie die des Mittelalters und diese ganze Masse geschichtlicher Ueberlieferung erschien ihm als ein Arsenal, aus dem er beliebig herausgreifen könne, vorbehältlich seiner eigenen künstlerischen Kritik, deren Uebung selbst bis zu erheblicher Umgestaltung der Formen nicht blos erlaubt, sondern Gewissenssache war. Dazu kam dann, daß das Verständniß der Gothik noch immer sehr unvollkommen war. Obgleich Schinkel selbst nicht blos in seiner Jugend die aufflammende Begeisterung für sie getheilt hatte, sondern sich auch später lebhaft dafür interessirte und namentlich durch seine Hochschätzung des Kölner Domes zur Herstellung desselben wesentlich mitwirkte, erschien sie ihm doch mehr von der Seite ihres phantastischen Scheines als in ihrer strenglogischen Konsequenz. Er hielt sich daher bei ihrer Anwendung verpflichtet, sie zu vereinfachen und rationeller zu gestalten, was keinesweges glückte, sondern bald ziemlich nüchterne, bald wiederum nur in anderer Weise sehr phantastische und willkürliche Formen ergab.

In allen diesen Beziehungen entbehrte also Schinkel noch die nothwendigen Elemente kirchlicher Kunst. Daß er sie sich erschuf, so gut dies ein Einzelner vermochte, daß er dadurch und selbst durch seine Misgriffe den Sinn anregte, daß er endlich eine Schule heranbildete, welche die hohe Würde der Kunst empfindend und ahnend sich nicht mehr bleibend an den Dienst gemeiner Nützlichkeit oder eiteln Formenspieles hingibt und der sein feines Gefühl und sein sittlicher Ernst als Vorbild und Anregung dienen, das ist Schinkels großes Verdienst. Daß dieses künstlerische Selbstbewußtsein nicht wieder auf die schwindelnde Höhe absoluter Autonomie gerathe, daß es in der Tradition und im Volksgefühl einen festen Boden, Ausgangspunkt und Schranke finde, das ist unsere Aufgabe, die der kirchlichen Gemeinde, für welche freilich unsererseits noch viel zu thun ist.

Lübke's Vortrag kann jetzt als eine, freilich nicht beabsichtigte Einleitung zu dem erscheinen, was wir aus dem ein Jahr darauf bei derselben Gelegenheit gehaltenen Vortrage Stülers mitzutheilen haben. Wenn wir nämlich bei Schinkel die neuere kirchliche Baukunst noch in ihrem ersten Anfangsstadium sehen, finden wir sie unter der Regierung unseres jüngst verewigten Königs schon in weiterer Entwickelung. In der Kunstliebe dieses edeln und feinsinnigen Monarchen nahm bekanntlich die Architektur die erste Stelle ein, und wenn er sich auch bei der Ausführung seiner Bauten Schinkels (der bei seinem Regierungsantritte schon leidend war und bald nachher starb) nicht mehr bedienen konnte, so hatte er doch bereits als Kronprinz denselben an sich gezogen, um seine schon früher begonnenen Architekturstudien unter dessen Leitung zu erweitern und seine Anschauungen im traulichen Gespräche an des Meisters Erfahrung und Empfindung zu vervollkommnen. Die ungewöhnliche architektonische Begabung des Königs hat daher zum Theil durch Schinkel ihre Ausbildung erhalten, und dieser Umstand berechtigte unsern berühmten Baumeister, Geh.-Oberbau-Rath Stüler, am diesjährigen Feste Schinkels mit seinem Gedächtniß auch das seines erlauchten Gönners und Schülers zu verbinden. Statt der Zeichnungen Schinkels schmückten daher dieses Mal den Saal etwa 60 Zeichnungen von der Hand des Königs, und der Redner, der vieljährige architektonische Vertraute des liebenswürdigen Fürsten, gab vermöge seiner genauen Kenntniß und seiner innigen Anhänglichkeit dem Bilde, das er uns vorhielt, den lebendigsten Ausdruck. Die Neigung zum Zeichnen und zwar immer eigener Erfindungen äußerte sich schon bei dem Kronprinzen in früher Jugend, bildete sich dann immer mehr aus und wurde endlich so zum Bedürfniß, daß er auch während der gesellschaftlichen Abendunterhaltung, beim Vorlesen der Zeitungen oder anderer leichter Lektüre, sogar bei ernsteren Vorträgen zu zeichnen pflegte, wo dann diese Nebenbeschäftigung ihn keines-

wegs zerstreute, sondern vielmehr dazu diente, die lebendig umherschweifende Phantasie zu fesseln, damit sie die Aufmerksamkeit des Hörenden nicht störe. Die Zahl der nachgelassenen, in den verschiedenen Schlössern zerstreuten Zeichnungen erstreckt sich in die Tausende. Aus frühester Zeit sind darunter biblische Compositionen, später finden sich zuweilen genreartige Figuren oder Scenen von harmlosem Humor, die meisten und ausgeführtesten aber sind Landschaften von großartiger Conception mit reichem architektonischem Schmucke, dem Geiste nach den landschaftlichen Compositionen Schinkels oder auch Claude Lorrains verwandt. Da sieht man Meeresbuchten, deren umschließende Felsen von Schlössern oder Klöstern bekrönt sind, Thäler, deren Höhen Burgen oder Kirchen tragen, wiederholt Hügel, die durch mächtige malerische Viadukte (ähnlich dem von Ariccia) verbunden sind, Villen mit reizenden Gärten, Brunnen und Bildwerken. Manchmal ist die Haltung antik, etwa eine Gräberstraße vor dem Thore; häufiger sind gesellschaftliche Scenen im Costüme des sechszehnten Jahrhunderts oder Anspielungen auf Reisebegebenheiten u. dgl. hineingelegt. Einige dieser Zeichnungen beziehen sich auf Bauunternehmungen, die der König schon wirklich beabsichtigte oder doch als möglich dachte, wie sich denn unter den ausgestellten Blättern eine perspektivische Ansicht des Schloßplatzes mit dem projektirten neuen Dome und wiederholte Ansichten einer niemals in Angriff genommenen Villa in der Nähe von Potsdam fanden. In solchen Fällen stets, aber auch wohl bei bloßen Phantasielandschaften verfuhr der König dann völlig wie ein Architekt von Fach, indem er zuerst den Grundriß anlegte und mit Rücksicht auf das Terrain und die beabsichtigte Wirkung genau berechnete. Landschaftliches Gefühl und architektonischer Sinn gingen bei ihm Hand in Hand und seine Zeichnungen wurden großentheils Studien für seine königliche Bauthätigkeit.

Mehr als alles andere beschäftigte ihn bei dieser die Kirchenbaukunst, namentlich die Gestaltung des bisher so vernachlässigten Baues der evangelischen Kirche; sein Kunstsinn, seine persönliche Frömmigkeit und ein Gefühl seiner Pflicht als evangelischer König wirkten gemeinsam darauf hin. Nicht ohne die ausgedehntesten Studien und die vielfältigsten Versuche ging er ans Werk, und wenn ihn die fast kindliche Pietät seines religiösen Gefühls geneigt machte, an den historisch entwickelten Kirchenformen festzuhalten, glaubte er doch auf den ganzen Schatz christlicher Tradition zurückgreifen und durch Combination verschiedener Eigenthümlichkeiten nach dem Vorzüglichsten streben zu müssen. So arbeitete er schon als Kronprinz zahlreiche, oft sehr bedeutende und den Stempel der Originalität tragende Entwürfe aus, etwa von großen Kuppel- und Centralbauten nach byzantinischem Vorgange, oder von Kuppeln in Verbindung mit der Basilikenform, oder von mannigfaltigen Anordnungen mit massiven oder durchbrochenen nach innen vorgelegten Pfeilern oder mit freistehenden Säulen. Später aber scheinen die altchristlichen Basiliken, die er in Italien sah, mit ihrer kindlichen Einfachheit und ihrem hohen christlichen Ernst ihn gefesselt zu haben und den Ausgangspunkt seiner Gedanken zu bilden, und seine Studien richten sich nun darauf hin, sich durch genaue Berechnung der Verhältnisse dieser großartigen Anlagen und aller ihrer Nebentheile über die Ursachen ihrer Wirkung aufzuklären, und sich damit behufs freierer Anwendung vertraut zu machen.

Zwei Pläne beschäftigten schon den Kronprinzen und erschienen ihm als wesentliche Aufgabe seiner künftigen Regierung: der Bau einer Kapelle im Königlichen Schlosse und der eines Domes in Berlin, als große evangelische Landeskirche mit dem Begräbnißplatze preußischer Fürsten aufgefaßt. An beiden Entwürfen arbeitete er lange Zeit mit Schinkel, obgleich derselbe in der Basilika wegen ihres Mangels an organischer Entwickelung nicht das Ideal evangelischer Kirchenform sah. Diese Verschiedenheit der Ansichten war muthmaßlich die Ursache, daß der Kronprinz später seine Ideen nach seinen genauen

Skizzen durch einen andern Architekten, Persius, aufzeichnen ließ. Der Dom sollte danach eine gewaltige dreischiffige Basilika werden, deren Mittelschiff zwar nicht der Länge, wohl aber der Breite nach der alten St. Peterskirche zu Rom gleichkommen, also eine Breite von 90 Fuß (das Doppelte der Mittelschiffbreite des Kölner Domes) erhalten, deren Gesammtweite von 196 Fuß nur in drei Schiffe getheilt, und deren 12 Säulen, wie die am Portikus des Tempels zu Ephesus, dem Wunder der alten Welt, zu 60 Fuß Höhe bemessen werden sollten. Eine Vorhalle mit zwölf nicht minder hohen Säulen sollte das Aeußere zieren, der Friedhof für die Glieder der königlichen Familie, für dessen Fresken Cornelius seine berühmten Kartons zeichnete, sich daran anschließen, und ein Säulengang die Kirche mit dem Königlichen Schlosse verbinden, und so den Wahlspruch des frommen Königs: „Ich und mein Haus wollen dem Herrn dienen!" anschaulich darstellen. Der Bau wurde bald nach dem Regierungsantritte des Königs durch Legung der Fundamente an der Stelle des beabsichtigten Chors in Angriff genommen, später aber der Plan verlassen und ein Centralbau mit hoher Kuppel beschlossen, der bekanntlich bisher nicht zur Ausführung gekommen ist.

Günstiger war das Schicksal der Schloßkapelle, welche im Wesentlichen nach Schinkels, jedoch erweitertem und etwas verändertem Entwurfe wirklich vollendet ist, und mit ihrer kräftigen Kuppel sich bedeutsam über den großartigen Linien des Königsbaues erhebt.

Wenn der König bei diesen beiden bedeutendsten seiner Plane auf die Basilikenform verzichten mußte, kam sie bei zwei freilich viel kleineren, aber ihm kaum minder werthen und nach seinen, auf alle Einzelheiten sich erstreckenden Angaben vollendeten Kirchen zur Anwendung, an der höchst originellen und schön gelegenen von S. Salvator ad portam zu Sakrow, und an der Friedenskirche im Garten von Sanssouci. Dieser letzte, nach und nach mit ausgedehnten Nebenanlagen geschmückte, seiner Bestimmung völlig entsprechende Bau war der besondere Gegenstand seiner Sorgfalt und Freude und wurde bekanntlich auch seine Ruhestätte.

Von den überaus zahlreichen Kirchenbauten, die aus Staatsmitteln bestritten oder unterstützt wurden, nahm der König stets persönlich Notiz und sorgte dafür, daß sich kein todter Schematismus einschleiche, sondern unbeschadet der angemessenen Sparsamkeit eine würdige Haltung und eine lebendige Mannigfaltigkeit bei Lösung wiederkehrender Aufgaben erreicht werde. Die Ueberwölbung des Altarraums, auf die er stets drang, wenn auch das Schiff sich mit einer Holzdecke begnügen mußte, die Form der Altäre und Kanzeln, die organische Verbindung der Emporen mit der gesammten Struktur, und meistens auch die Anlage besonderer Taufkapellen waren die Hauptgegenstände seiner Aufmerksamkeit. Wenn er hiebei auch der Basilikenform soviel wie möglich Eingang zu schaffen suchte, und danach oft mit eigener hoher Hand, meistens vortheilhaft wirkende Aenderungen in die vorgelegten Entwürfe einzeichnete, gab er doch auch gern anderen, für die Oertlichkeit und die Verhältnisse passenden Stylauffassungen Raum.

Daß überhaupt diese Vorliebe für die Basilika nicht aus einer Verkennung der einheimischen mittelalterlichen Style hervorging, ergibt die eifrige und liebevolle Fürsorge des Königs für diese älteren Monumente, auf die er jährlich erhebliche Summen verwendete, eine Sorge, von der der Weiterbau des Kölner Domes und der Wiesenkirche zu Soest und die mehr oder weniger umfassende Herstellung zahlreicher alter Kirchen in allen Theilen der Monarchie Zeugniß ablegen. Die Zahl solcher Restaurationsbauten während der zwanzigjährigen Regierung des Königs beläuft sich (mit Einschluß freilich einiger Burg- und Schloßgebäude u. s. w.) auf 130, die der neuen oder mit wesentlicher Vergrößerung umgebauten Kirchen auf 300, die der Pfarrhäuser auf 600, und diese trockenen Zahlen geben schon den Beweis des großen Einflusses, welchen die fromme Kunstliebe des

Monarchen auf die Hebung christlicher Baukunst ausübte. Nicht weniger erfreueten sich eine große Zahl alter und neuer Kirchen königlicher Geschenke von Altarbildern oder sonstigen Gegenständen des Schmuckes und des Kultus, und besonders verdient die Fürsorge des Königs für Glasgemälde einer dankenden Erwähnung, für welche er, anfangs aus eigenen Mitteln, eine Anstalt gründete, die mit dauernder Blüthe und fortschreitender technischer Ausbildung für die Hebung dieses Kunstzweiges wesentlich mitwirkt.

Auf die sonstigen Werke des königlichen Bauherrn, auf Museen, Schloßbauten und Aehnliches einzugehen, liegt nicht in der Aufgabe dieser Blätter. Wer darüber Auskunft sucht, findet die Andeutungen in Stülers Vortrage, der durch die Stellung des Verfassers ohnehin ein historisches Dokument von bleibender Haltung sein wird. Uns genügt es, dem Andenken des frommen Königs die ihm auch hier gebührende Stelle gegeben zu haben, und uns des mannigfaltigen Segens, den er hinterlassen hat, in Wehmuth zu freuen. K. S.

Wilhelm Ranke's alte christliche Bilder photographisch dargestellt. Erstes Heft mit drei Bildern der altflandrischen Schule. Berlin 1861 bei Ferd. Dümmler. Fol.

Im J. 1850 ging ein preußischer Regierungsrath durch eine enge Straße Breslau's, und wurde durch einen durchfahrenden Wagen genöthigt, in das nächste Haus einzutreten. Als er in den ihm vorher unbekannten unscheinbaren Räumen um sich sah, wie erstaunte er, hier an Wänden voll Staub und Rauch Werke alter Kunst zu finden, wie sie zu suchen und zu finden freilich stets seine heftige Neigung war! Denn es war der Verfasser der seitdem in drei Auflagen erschienenen „Verirrungen der christlichen Kunst," einer der fünf berühmten Brüder, von welchen Leopold der bekannteste ist. Wilhelm Ranke fragte weiter nach und suchte dann weiter und erwarb und kaufte; so ist eine ansehnliche Sammlung von Bildern entstanden, welche der Besitzer jetzt zu Berlin Kochstraße Nr. 66 aufgestellt hat, und über welche er sich in dem Heft, das den obigen Titel führt, näher ausspricht. „Die Umstände, unter denen ich sie erwarb, sagt er, waren stets von der Art, daß man annehmen kann, daß diese Bilder im Säkularisationsjahre 1810 aus Klöstern entnommen sind; ich kaufte z. B. ein Altarbild von den Erben eines ehemaligen Säkularisationskommissarius; von einem Greis, welcher in seiner Jugend als Stubenmaler in einem Kloster zu Breslau beschäftigt worden war, kaufte ich Altarbilder, die er seit 1810 besaß."

Schon durch diese ihre Antecedentien erregt diese Sammlung Interesse. Noch mehr aber, wenn man die dazu gehörigen Stücke selbst ansieht, und so ist es dankenswerth, daß W. Ranke, wie er hier ankündigt, alle diese seine so erworbenen Schätze „in zehn Heften photographisch herausgeben" will. Von diesen liegt hier das erste vor und ist sehr geeignet, das Verlangen auch nach den folgenden zu steigern. Die drei Bilder, welche es liefert, gehören zu einem Altarschrein „bestehend aus fünf Tafeln von Lindenholz," jede fast 9 Fuß hoch und über 4 Fuß breit, jede auf einer Seite mit Leinwand überzogen, auf beiden mit Kreidegrund, auf welchen dann in Oel gemalt ist, und welcher also auf der einen Seite dicht auf dem Lindenholze, auf der andern Seite auf der Leinwand steht. Die Bilder auf der ersteren haben sich besser gehalten als die auf der letzteren, wo mit der verwitterten Leinwand auch die Bilder, eines ausgenommen, mit zu Grunde gegangen sind. Dies eine war das Mittelbild des Altars, und es stellt Maria und Joseph mit dem Taubenopfer beim ersten Gange zum Tempel nach der

Entbindung der Maria dar. Auf der Tafel links war die Kreuzigung und rechts die Kreuzesabnahme dargestellt. Diese drei Bilder sind es, welche in den Photographien dieses ersten Heftes vorgelegt werden. Der h. Hieronymus und der Dominikaner und Inquisitor Vincenz Ferreri, welche auf zwei andern Klappen dargestellt sind, sollen im zweiten Hefte vorgeführt werden. Der Dominikaner hilft auch das Zeitalter der Bilder bestimmen, welche also vor dem Jahre 1419, wo er starb, nicht entstanden sein werden. Ein wenig künstlich ist ein Theil der Argumentation, mit welcher der Herausgeber es wahrscheinlich macht, daß die Bilder nach Flandern gehören, denn Bekanntschaft mit einigen hebräischen Buchstaben ist in jenen Jahrhunderten doch wohl nicht so selten gewesen, daß sie als etwas einen Einzelnen Bezeichnendes behandelt werden dürften. Stärker mögen die bestätigenden Gründe sein, hergenommen aus augenfälliger Aehnlichkeit der Behandlung, der Farbe u. s. f., nach welchen sich der Herausgeber zuversichtlich dafür entscheidet, daß Roger van der Weyden, von welchem eine der hier vorhandenen Darstellung der Kreuzigung sehr ähnliche in der Dresdener Gallerie mit der holbein'schen Madonna an einer und derselben Wand hänge, auch der Meister der hier vorgelegten drei Bilder sei. Mit Recht preist W. Ranke seine Schätze, besonders den Ausdruck in den Gesichtern der die Kreuzesabnahme umgebenden Personen, unter welchen, so individuell sind einige derselben, sicher auch Portraits sind. „Diese Frauen, weit ab von raffaelischer Sinnlichkeit; brennende Schmerzen und doch kein Zug verzerrt; wie das alles so licht und rein aus dem Dunkel des zornentbrannten Judenthums hervortritt." Und dann erst die „höchst edle Erscheinung dessen, der hier abgenommen wird; wie die Arme schlaff herabhangen und der Leib zusammenbricht, dies ist unbeschreiblich tief empfunden." Unter den Juden neben der Kreuzigung sind einzelne etwas ins Unschöne karikirt, aber gerade solche, welche auch Portraitähnlichkeit und nicht eben jüdischen Ausdruck verrathen; vielleicht wollte auch dieser Künstler diese Gelegenheit benützen, die Züge pharisäischer Naturen aus seiner eigenen Bekanntschaft auf die Nachwelt zu bringen.

Wir wünschen dem Herausgeber nicht nur wegen des großen Aufwandes, welchen ihm Erwerbung, Restauration und jetzt Herausgabe seiner Bilder verursacht haben und noch ferner verursachen wird, sondern auch weil es ihn erfreuen wird, einen solchen Besitz so zum erfreulichen Gemeingut werden zu sehen, recht viel Unterstützung bei seinem Unternehmen. Er giebt dadurch zugleich zu seinen „Verirrungen der christlichen Kunst" ein Gegenstück, weil eine schöne Erläuterung, was nicht dahin gehöre. E. H.

Holzschnitte.

Die ungleichen Kinder Evä wie die Gott der Herr anredt, Hat 19 Personen vnd 5 Actus. Comedia von Hans Sachs. Mit Originalzeichnungen von Karl Andreä in Holzschnitt ausgeführt von August Gaber. Leipzig und Dresden. In Kommission bei Justus Naumann. 4. Preis 1 Thlr.

Wenn man in der französischen Poesie des Mittelalters die dramatischen Spiele, die der Darstellung heiliger Geschichten unter Einflechtung von Szenen des Volkslebens galten, Moralitäten nannte, die aber nicht eben dem Zwecke dienten, den der Name anzeigen soll, so paßt diese Bezeichnung um so mehr bei der sinnreichen Komödie des ehrwürdigen frommen Nürnberger Meistersängers, welche hier in würdigster Ausstattung des Druckes

und mit je einer in Holzschnitt ausgeführten Composition Andreä's zu jedem der fünf Akte nebst einem Titelbilde, dem Porträt des Hans Sachs v. J. 1576, vorliegt. Der Besuch Gottes in der Familie der ersten Menschen und die verschiedenen Aufnahmen, die er bei den gerathenen und ungerathenen Söhnen findet, die Katechisation, die er mit den einen und andern hält, die Frevelthat Kains und das Gericht des Herrn bilden den Inhalt dieser Szenen, die in der charakteristischen Mischung von tiefem Ernst und arglosem Scherze an dem inneren Auge vorübergehen. Treffend passen dazu die in einer der Weise des Zeitalters der Reformation sich annähernden Darstellung sinnig gehaltenen Bilder, welche theils die Personen des Dialogs vorführen, theils den Sinn des dramatischen Lehrgedichts durch symbolische Zuthaten hervorheben. Es kann nicht fehlen, daß dem Büchlein eine freundliche Theilnahme widerfahre. G.

Chronik.

Baukunst. Bei der dießjährigen Konferenz von Abgeordneten der deutschen evangelischen Kirchenregierungen in Eisenach, im Juni, ist auch die Frage nach Erbauung und Einrichtung evangelischer Kirchen eingehend verhandelt und in sechszehn Paragraphen ein Regulativ aufgestellt und den hohen Oberkirchenbehörden zur Annahme empfohlen worden, um den Kirchenbau nach festen Grundsätzen zu ordnen, wobei das liturgische Bedürfniß zunächst maßgebend ist. Wir werden in diesen Blättern das Nähere veröffentlichen.

In Darmstadt, wo bisher bei einer Gesammtbevölkerung von nunmehr 25,000 evangelischen Kirchengenossen nur eine einzige größere Kirche steht, welche nicht über 3000 Besucher faßt, ist ein Kirchenbau-Verein zusammengetreten und hat auch bereits die Genehmigung des Großherzogs erhalten, um eine zweite größere Kirche zur Ausführung zu bringen.

Der Bau der Kirche zu Luisenfelde in der preußischen Provinz Posen soll durch den Ertrag einer von dem Prediger Denhardt daselbst herauszugebenden Sammlung von Predigten, die am 17. Febr. d. J. zum Gedächtniß des hochseligen Königs Friedrich Wilhelms IV. gehalten worden sind, zu Stande geführt werden.

In Bregenz am Bodensee, der Hauptstadt des Vorarlberg, wo sich auf das österreichische Protestantenpatent hin eine kleine evangelische Gemeinde gebildet hat, ist die Erbauung einer Kirche beschlossen, welche binnen eines Jahres vollendet sein soll, wenn die Gustav-Adolfs-Vereine den Anstrengungen der kleinen Gemeinde zu Hilfe kommen.

Malerei. Professor Pfannschmidt in Berlin hat den Auftrag erhalten, für die Kirche zu Königsberg in der Neumark ein großes Altarbild in Oel zu malen. Der Karton ist bereits fertig. Es ist die Kreuzigung, aber nur mit vier Personen, Maria, Johannes und zwei andere Frauen, überaus schön; der Christus sehr würdig, mit geneigtem Haupte und gesenkten Augenlidern, also grade in dem Moment des Ausrufs: es ist vollbracht; der Ausdruck des Leidens, aber ohne Weichlichkeit. Die vier Nebengestalten, tiefen Schmerzes, alle charakteristisch verschieden, Maria durchaus ergeben, ohne heftigen Ausdruck; die andern bewegter, aber doch ist über die ganze Gruppe eine ruhige Milde ausgegossen.

Vor dem Weihnachtsfeste 1860 ist das große mittlere Chorfenster der Kannstatter Stadtkirche, die Auferstehung Christi darstellend, von dem Glasmaler C. Autenrieth von Ulm, eingesetzt worden. Die beiden Seitenfenster sollen mit Glasmalereien des Malers Pfort in Reutlingen geschmückt werden, welchem die Stiftskirche zu Oehringen und die St. Georgenkirche zu Tübingen die glückliche Restauration ihrer alten Glasgemälde verdanken. Derselbe wird auch die unter Leitung des Hofbaumeisters Egle in Stuttgart in der Restauration begriffene Eßlinger Frauenkirche mit Glasmalereien in Teppichform in allen ihren Fenstern, auch der Schiffe, versehen.

Denkmäler. Der Bildhauer Oechsle in Schaffhausen, ein Schüler Danneckers, hat für den Promenadenweg vor dem großen neuen Schulgebäude zu Winterthur die Statuen von Sulzer, dem Verfasser der Theorie der schönen Künste, einem geborenen Winterthurer, und Geßner, einem Züricher Arzt und Naturforscher des 16. Jahrhunderts, ausgeführt. Die Stadt Schaffhausen hat bei demselben Künstler unter Anderem eine Büste des Theologen Johann Georg Müller bestellt.

Das Arndtmonument für Bonn soll nunmehr seine Stelle in dem früheren Besitzthum Arndt's am Rhein erhalten, und mit der Ausführung des Standbildes ist der Berliner Bildhauer Hermann Heidel, ein geborener Bonner, beauftragt worden.

In Uebereinstimmung mit dem in unserer Doppelnummer vom Mai gemachten Vorschlag ist von dem Komité des Wormser Lutherdenkmals die Entscheidung getroffen worden, daß die beiden Schüler Ernst Rietschels, die Bildhauer Dietz und Dondorf, von welchen der Erstere die Liststatue für Reutlingen, der Andere zwei Standbilder für die Wartburg gefertigt hat, nach des Meisters Entwurfe das Monument fort- und ausführen sollen. Zur Leitung des einheitlichen Fortschrittes der Arbeiten werden Direktor von Schnorr und Professor Hähnel in Dresden mitwirken.

Am 25. Juni d. J. ist das seit Jahren vorbereitete, jüngst aus Pfannschmidts Werkstätte zu Nürnberg hervorgegangene eherne Standbild Luthers in Möhra, im Herzogthum Sachsen-Meiningen, dem Heimathsorte seiner Eltern und der Stätte seiner ersten Erziehung, feierlich aufgestellt worden.

Literatur. Der von dem Baumeister F. Adler in dem Berliner Hilfsverein für das germanische Museum zu Nürnberg am 6. Februar d. J. gehaltene Vortrag über „die Baugeschichte von Berlin" ist daselbst im Drucke erschienen (Haude und Spener'sche Buchhandlung) und ist durch seine anschauliche, lebendige Darstellung des allmähligen Wachsthums der Stadt und ihrer einzelnen Bestandtheile, des Ursprungs ihrer älteren und neueren Kirchen und namentlich der imposanten Bauperioden des großen Kurfürsten, des ersten und des großen Königs Friedrich, sowie der beiden letzten Könige auch in einem weiteren Leserkreise zu empfehlen.

Ein Lutherbildniß. Im Jahre 1740 schenkte der Prof. Kirchmaier zu Wittenberg der akademischen Kirche daselbst ein in seiner, angeblich mit Lukas Kranach verwandten Familie vererbtes und hochgehaltenes Bildniß des Reformators mit dem bekannten Zeichen Kranachs und der Jahreszahl 1523. Das Gemälde ist mit der Kirche bei dem Bombardement von 1760 zerstört, glücklicherweise hatte es aber Kirchmaier im J. 1747 für seine Abhandlung: De Martini Lutheri oris et vultus habitu heroico von Bernigeroth stechen lassen, welcher nicht ungeschickte, aber flüchtige Kupferstecher sich dieses Mal ungewöhnliche Mühe gab und eine sehr vortreffliche, charakteristische Arbeit lieferte, die uns die festen und treuen Züge unseres Glaubenshelden, seinen männlichen Muth, feurigen Blick, den gründlichen Ernst und die tiefe Innigkeit seines Wesens mehr vielleicht als irgend ein anderes Bildniß vergegenwärtigt. Der berühmte Kirchenhistoriker Schröckh, der Luthers Bild dem ersten Bande seiner Lebensbeschreibungen berühmter Gelehrten (1790) vorsetzen wollte, fand kein besseres und gab daher eine freilich weniger gelungene Kopie des Bernigeroth'schen Stiches. Pastor Ameler zu Herford, in dem Wunsche zur Steuerung der Noth bei den Evangelischen in Böhmen beizutragen, ist nun auf den Gedanken gekommen, den selten gewordenen Originalstich durch Photographie vervielfältigen zu lassen und das in dieser Weise erlangte treue Abbild des Reformators (kl. Quart) wird Vielen erwünscht sein und kann angelegentlichst empfohlen werden. Einzelne Exemplare sind gegen Franko-Einsendung des Betrages von 12½ Sgr. von dem Photographen C. Münter in Herford und zwar bei Bestellung von 12 Ex. franko zu beziehen. Im Buchhandel ist das Ex. zu 15 Sgr. bei C. Bertelsmann in Gütersloh zu haben. Der geringe Preis läßt eine große Verbreitung des trefflichen Bildes zur Förderung des damit verbundenen Zweckes wünschen.

Verantwortliche Redaction und Verlag von **Ebner & Seubert** in Stuttgart.
Schnellpressendruck der **J. G. Sprandel'**schen Buchdruckerei daselbst.

Christliches Kunstblatt

für Kirche, Schule und Haus.

1. September 1861. Nro. 17 u. 18.



Herausgegeben unter Leitung von

C. Grüneisen, K. Schnaase und J. Schnorr von Carolsfeld.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 2 fl. oder 1 Thlr. 6 Sgr. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Die St. Lukaskirche zu Berlin.

Unsern Lesern nähere Kenntniß dieser neuerlich vollendeten Kirche zu gewähren, schien uns wünschenswerth, theils weil sie überhaupt ein mit sehr mäßigen Mitteln ausgeführtes recht gelungenes und durch seine Verhältnisse wohlthätig wirkendes Kirchengebäude ist, theils wegen mehrerer besonderen Eigenthümlichkeiten. Dahin gehört zunächst die Anlage der Emporen, welche

die Zwecke dieser in unsern Kirchen nicht leicht entbehrlichen Einbauten ohne den gewöhnlich damit verbundenen störenden Eindruck erfüllt, dann aber die Stellung der Kirche zwischen Wohnhäusern in der Straßenflucht. Bei größeren städtischen Kirchen oder bei der einzigen Kirche eines Dorfes ist freilich die hergebrachte Stellung auf einem freien Platze angemessen, bei kleineren Kirchen in großen Städten und zwischen mächtigen Wohnhäusern wird sie dagegen leicht die Wirkung hervorbringen, daß die Kirche in der durch die vorhandenen Bedürfnisse und Mittel bedingten Höhe, Größe und Ausstattung schwächlich und ihrer Bestimmung unwürdig erscheint. Bei der gewaltig anwachsenden Bevölkerung unserer großen Städte und der Beschränkung der durch so viele Anforderungen geschmälerten Mittel, auch wohl aus seelsorgerischen Gründen, dürfte man aber dahin kommen, sich lieber mit der Erbauung kleinet, schneller herzustellenden Kirchen zu begnügen, als mit Anstrengung aller Kräfte sogleich auf Herstellung größerer zu dringen. Dann aber dürfte sich die anspruchslosere Stellung in der Häuserreihe empfehlen, bei der es nur darauf ankommt, der Façade einen angemessenen Ausdruck zu geben, während die übrigen Seiten ohne Nachtheil einfacher gehalten werden dürfen. Ein Beispiel der Lösung dieser Aufgabe gewährt nun diese Kirche und weist zugleich darauf hin, daß dadurch stylistische Rücksichten anderer Art, als bei freistehenden Kirchen, entstehen. Man kann zweifeln, ob man die gegenwärtige Kirche dem Styl der Renaissance oder dem romanischen zuweisen will. Sie hat Elemente des letzten, aber ihre schlanken, durch rundbogiges Maßwerk getheilten Fenster liegen diesseits der Gothik und manche Details sind antik-römisch. Aber bei alledem macht sie einen kirchlich würdigen und sehr wohlthätigen Eindruck.

Um diese Fragen der Betrachtung unserer Leser näher zu bringen, haben wir den Baumeister, Herrn Bauinspektor Möller, um Beschreibung und Zeichnungen ersucht, die er uns bereitwillig gewährt hat und wir hier folgen lassen.

Die Red.

Für die in raschem Wachsthum stehende St. Matthäi-Kirchengemeinde in Berlin wurde seit Jahren nach einem geeigneten Bauplatz zur Errichtung einer zweiten Kirche gesucht.

Nachdem es sich als unmöglich herausgestellt hatte, auf einem freien Platze eine passende Stelle zu finden, mußte es noch als ein günstiger Umstand angesehen werden, daß in der Bernburger Straße eine zwar in der Straßenfluchtlinie und zwischen hohen Wohngebäuden belegene, aber ziemlich geräumige Baustelle von 115′ Front und 141′ Tiefe für den Preis von 14,000 Rthlr. erworben werden konnte. Diese Lage der Kirche war nicht die einzige Beschränkung des Baumeisters; es kam dazu noch die nothwendige Rücksicht auf möglichste Schonung der Baukosten, deren größerer Theil aus freiwilligen Beiträgen und den Mitteln der St. Matthäi-Kirchenkasse zu decken war. Ein Thurmbau konnte dabei gleichwohl nicht entbehrt werden, da Glocken, wenn sie nicht hoch hängen, in dem Straßenlärm der Hauptstadt ungehört verhallen, auch der kirchliche Bau selbst, der die Höhe der benachbarten Wohnhäuser kaum

erreicht, nur durch einen Thurmbau ein sichtbares Zeichen seiner jene Nachbarn weit überragenden Bestimmung erhalten konnte. Auch waren, um die hohen Brandmauern der Nachbarhäuser für die Ansicht von der Straße möglichst zu decken und die Kirche mit diesen Gebäuden in eine schickliche Verbindung zu bringen, zwei schmale Seitengebäude in der Straßenfront zu errichten, welche einerseits die Predigerwohnung, andererseits die Wohnung des Kirchendieners und ein Confirmandenzimmer enthielten.



Aeußere Ansicht.

Endlich geboten feuerpolizeiliche Rücksichten und der Wunsch, daß man vor der in der Tiefe des Grundstücks belegenen Taufkapelle und Sakristei und vor den Seiteneingängen vorfahren könne, die Freihaltung einer Umfahrt um die ganze Kirche.

Alle diese Rücksichten und das Bestreben des Baumeisters, durch Vermeidung aller Deckenstützen die für den evangelischen Gottesdienst in so hohem Grade wünschenswerthe einheitliche Gestaltung des inneren kirchlichen Raumes zu gewinnen, den beschränkten Bauplatz auf das gewissenhafteste auszunutzen und alle kostspieligen Constructionen zu vermeiden, haben den im Grundriß, äußerer Ansicht und durchschnittlicher inneren Ansicht vor= und nachstehend mitgetheilten noch mit wenig Worten näher zu erläuternden Plan entstehen lassen.

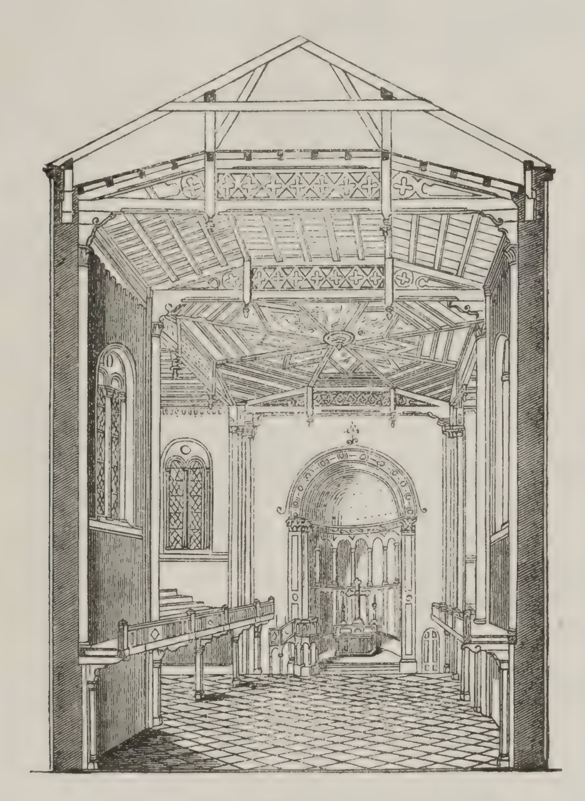
Eine fünfbogige offene Halle, des beschränkten Raums wegen von nur geringer Tiefe, trennt die Kirche von der Straße. Vor den mittleren drei Oeffnungen, welchen die Hauptthüren der Kirche entsprechen, liegt eine Freitreppe von 4 Stufen. Die der ersten und fünften Oeffnung entsprechenden Nischen sind zur späteren Aufstellung der Statuen der Evangelisten Matthäus und Lukas, nach welchen die Mutter- und Tochterkirche genannt sind, bestimmt. Die drei Hauptthüren führen zunächst nach einem geschlossenen Vorraum, von welchem in der Mitte der Haupteingang in die Kirche, zu beiden Seiten der Aufgang auf die Emporen stattfindet. Die Treppe linker Hand liegt im Thurme, welcher diese seitliche Stellung erhalten hat, weil eine Stellung desselben vor dem Schiff der Kirche den Raum für dasselbe zu sehr beschränkt und viel größere Kosten verursacht haben würde. Im Thurm befindet sich ein Geläute von drei Glocken zu 16, 8 und 4 Ctr. Gewicht und die Thurmuhr; er hat einschließlich der schlanken aus Holz konstruirten und mit Schiefer gedeckten Spitze eine Höhe von 150′. Das obere Geschoß, in welchem die beiden kleinen Glocken hängen, ist ganz durchbrochen gehalten, so daß die Glocken im Freien hängen, was sowohl für die Ansicht, als für die Verbreitung des Schalls günstig erscheint.

Der innere kirchliche Raum besteht aus einem Langhause, an welches sich zwei Kreuzesarme anschließen. Zum Verständniß des Grundrisses ist zu bemerken, daß derselbe auf der einen Hälfte die unteren Bänke nebst den die Emporen tragenden Säulen, auf der andern aber die Empore neben den von derselben nicht bedeckten Sitzreihen enthält. Die Länge beträgt bis zum Altarraum unten 86′, oben wo die Tiefe des Vorraums mit zur Kirche gezogen ist 95′. Die Breite des Schiffes ist 39′, wobei die Ueberdeckung mittelst eines Hängewerkes leicht herzustellen war und die Mauern der Kirche genugsam von den gegenüberliegenden über 60′ hohen Brandmauern der Wohngebäude zurücktreten, um genügenden Lichteinfall durch die Fenster zu gestatten. Vor dem Altarraume (im Kreuzschiffe) beträgt die Breite der Kirche 72′; das Grundstück ist hier nur von niedrigen Mauern eingeschlossen, so daß die Mauern der Kirche bis auf das geringste, für Fensterwände nach baupolizeilichen Vorschriften zulässige Maß von 17′ den nachbarlichen Grenzen nahe gerückt werden konnten. Der Altarraum wurde in Rücksicht auf die Feier des Abendmahles, auf die Benutzung bei Trauungen und Einsegnung der Kinder möglichst geräumig gewünscht und hat eine Breite von 20′ bei 22½′ Tiefe erhalten können. Es tritt dabei der Chorschluß so nahe an die Grenze des Grundstücks, daß nur die 8′ breite Umfahrt frei bleibt und die Altarnische nach jener Seite hin keine Fenster erhalten durfte.

Bei der Bestimmung der Höhe der Kirche war die große Breite eines Theiles derselben und der Umstand in Betracht zu ziehen, daß das Gebäude zwischen den hohen Wohngebäuden einigermaßen zur Geltung kommen, auch auf der oberen Empore an der Straßenseite noch die Aufstellung einer Orgel mit 16füßigem Principal im Prospekt möglich sein sollte.

Die Höhe der Umfassungsmauern beträgt im Innern 49′; die hölzerne Täfelung der Decke steigt indessen, den Streben der Hängewerke folgend, noch 3′ an, so daß der mittlere horizontal liegende Theil der Täfelung 52′ über

dem Fußboden liegt. In der Kreuzung bilden die Träger der Täfelung, wie aus der beigegebenen inneren Ansicht deutlich wird, einen großen achteckigen Stern mit vier größeren und vier kleineren Feldern, welche mit auf Leinwand gemalten und auf Keilrahmen gespannten Oelgemälden geschmückt sind, von denen die vier größeren die sitzenden Gestalten der Evangelisten, die kleineren schwebende Engel enthalten. Die Decke, deren sonst ganz schmucklose Bretttafeln leicht einen unruhigen und nüchternen Eindruck gemacht haben würden, hat hiedurch einen einheitlichen und wirkungsreichen Mittelpunkt erhalten.



Inneres.

Die geräumigen Emporen, welche nicht entbehrt werden konnten, sind einestheils in den Kreuzarmen, anderntheils an dem dem Altarraume gegenüberliegenden Ende der Kirche angebracht. Jene haben ihre besonderen von außen zugänglichen Treppen, diese bestehen aus zwei übereinander gelegten Emporen, von denen die obere mit der bedeutenden Tiefe von 25 Fuß die Orgel trägt. Im Langhaus springen die Emporen nur als schmale Gallerien vor, auf welchen zwar auch noch eine Reihe Sitze angelegt ist, die aber vornehmlich der nothwendigen Verbindung wegen angelegt sind. Der Grundriß zeigt auf der linken Seite die Emporen, auch sind auf dieser Seite so weit möglich einige der größern über den Emporen liegenden Fenster eingezeichnet, während auf der rechten Seite nur die kleinen Fenster, welche den Sitzen unter den Emporen

Licht geben, eingetragen sind. Der Fußboden der nach hinten ansteigenden Emporen liegt vorn nur 10½' über dem Fußboden der Kirche. Dieser niedrigen Lage und dem Umstand, daß zwischen den einander gegenüberliegenden Brüstungen noch 30' freier Raum geblieben, ist es zuzuschreiben, daß der räumliche Eindruck der Kirche durch die Emporen keine Einbuße erleidet. Die Kirche hat

auf den Emporen zusammen	465,
im untern Raum	675,
im Ganzen also	1140

feste Sitzplätze, wobei neben der Orgel und vor der Kanzel noch für etliche 70 Sitze resp. Stühle Raum unbesetzt geblieben ist, so daß überhaupt über 1200 Sitzplätze vorhanden sind.

Die Kanzel konnte keine andere Stellung als die gewöhnliche zur Seite des Altarraums und vor demselben erhalten und mußte noch etwas in diesen hineinspringen, wenn auch von den Emporen aus alle Gesichtslinien das Auge des Predigers treffen sollten. Ihr Fußboden liegt 7' über dem der Kirche. Sie ist ganz aus gebranntem Thon hergestellt und wird von 8 Säulchen getragen; in fünf Nischen der Brüstungen stehen die Statuen der vier großen Propheten und Johannes des Täufers, ebenfalls aus Thon gebrannt. Der Altar, welcher ebenso wie die Kanzel nicht aus den Baufonds beschafft wurde, sondern einer besondern Stiftung seine reichere Ausstattung verdankt, ist sammt den Seitenschranken von Marmor verschiedener Arten ausgeführt, und lehnt sich an eine 5½' hohe Rückwand. Auf der Mitte derselben erhebt sich das 10' hohe mit dem dornengekrönten Christuskopf geschmückte Kreuz von weißem carrarischen Marmor, daneben stehen zwei Kandelaber von eben solchem Marmor und Bronze. Der Fußboden der Altarnische ist mit karrarischem Marmor, der der Gänge in der Kirche mit Kalksteinfliesen belegt.

Der Altarraum ist durch je ein Fenster von der Seite erleuchtet, die halbkreisförmige Nische hat nur eine, vielleicht später noch durch Malerei wirkungsvoller zu gestaltende, architektonische Theilung und Ausbildung erhalten. Die Wölbung der Nische ist als Sternenhimmel dargestellt. Die Mauern der Kirche sind mit einer graugrünlichen Steinfarbe angestrichen, alles Holzwerk der Emporen und die Decke eichenholzartig, die durch Schablonen ausgeführten Ornamente sind überall auf das Nöthigste beschränkt.

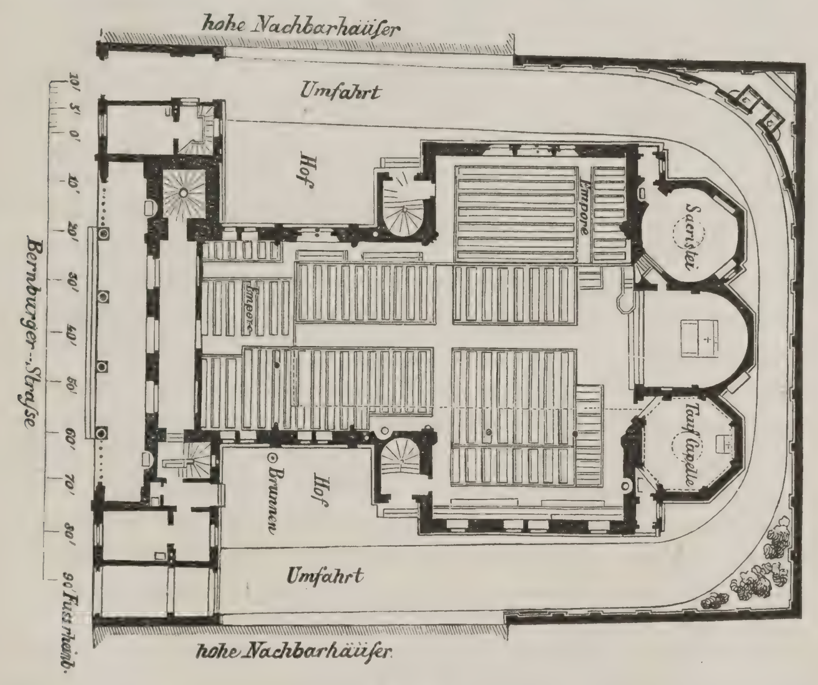
Das Fenstermaßwerk von gebranntem Thon hat gar keinen Anstrich erhalten, wirkt aber in seiner röthlichen verschiedenflammigen Färbung harmonisch. Die Fenster selbst sind mit weißen durchsichtigen rautenförmigen Scheiben in Blei verglast und mit einem blauen, durch mattweiße Verglasung vom Stabwerk getrennten Streifen eingefaßt. Nur in den oberen Rosetten ist etwas buntes Glas zur Verwendung gekommen. Die Kirche ist mit Gasbeleuchtung versehen, der aus der Mitte des achteckigen Sterns in der Kreuzung herabhängende Kronleuchter von 30 Flammen aber in der Zeichnung weggeblieben. Im Ganzen dienen 100 Flammen zur Erleuchtung des Innern.

Die Heizung wird durch vier runde Oefen mit gußeisernen Heizkasten und Eisenblechmänteln bewirkt.

Die Sakristei und Taufkapelle sind als besondere Kapellen zu beiden

Seiten des Altarraums angebaut und haben dem durch die Erfahrung festgestellten Bedürfnisse gemäß, die auf der gegebenen Baustelle möglichst größte Ausdehnung erhalten. Die Sakristei hat kreisförmigen, die Taufkapelle achteckigen Grundriß; beide sind gewölbt, haben 19′ Durchmesser und eben soviel Höhe bis zum Scheitel der Gewölbe. Da sie der Nachbargrenze so nahe liegen, daß, wenigstens an der hintern Seite nach polizeilichen Vorschriften Fenster nicht mehr gestattet waren, so geschieht die Beleuchtung durch Oberlicht aus der Mitte der Gewölbe. Mitten unter dem einfallenden Licht steht in der Taufkapelle der Taufstein von gebranntem Thon, an der Rückwand ein kleiner Altar von Marmor.

Der Baustyl der Kirche läßt sich nicht mit einem Worte bezeichnen. Als Ueberdeckungsform der Maueröffnungen ist überall der Rundbogen gewählt, und



Grundriß.

auch sonst fehlt es nicht an mancherlei dem sogenannten romanischen Baustyl entlehnten Motiven. Die weitere Durchführung und Ausbildung steht aber der im nördlichen Italien, namentlich in den Gegenden, wo der Backsteinbau eine größere Verbreitung und Ausbildung erhalten hat, vorkommenden Behandlung des Rundbogenstyles näher als der deutsch vorgothischen Bauweise. Die Stellung des Baues zwischen und in unmittelbarem Anschluß an durchaus moderne Wohngebäude ließ diese stylistische Behandlung als die geeignete erscheinen. Das Baumaterial ist der landesübliche Backstein, der im Aeußern überall ohne Verputz geblieben ist, nur die vier Säulen der Vorhalle sind von Sandstein. An den nach den Höfen zu belegenen Façaden sind nur äußerst sparsam Formsteine zur Verwendung gekommen, in der Straßenfront dagegen Fenster und Thüreinfassungen und Gesimse größtentheils von Formsteinen oder aus größeren

hohlgeformten Gesimsstücken in gebranntem Thon hergestellt, auch einiges Ornament in demselben Material zur Verwendung gekommen.

Schließlich werden noch einige Angaben in Betreff der Baukosten erwünscht sein. Dieselben belaufen sich für die ganze Anlage auf ca. 57,000 Rthlr., davon kommen auf die Kirche selbst mit den beiden Kapellen, einschließlich der Gestühle, der Gasbeleuchtung, der Heizungsanlagen, auch der Deckengemälde 36,000, auf den Thurm 6500, auf die beiden Wohnhäuser 8500, auf die Vorhalle 2000, endlich auf die Mauern, die Pflasterung u. s. w. 4000 Thlr. Es muß dabei aber bemerkt werden, daß die Kosten des bedeutenden Orgelwerkes, des kostbaren Altars, der Kanzel, der Glocken, des Marmorfußbodens, der Altarnische, des kleinen Altars der Taufkapelle, des Taufsteins u. a. nicht in diesen Summen enthalten, sondern durch besondere Stiftungen der Kirche geschenkt sind, welche noch einen Werth von gegen 8000 Thlr. repräsentiren. Bei der oben angegebenen Summe von 36,000 für die Kirche selbst stellen sich die Kosten pro Fuß bebauter Grundfläche auf etwas über 4 2/3 Thlr. oder für jeden Sitzplatz auf 30 Thlr.

Der Bau ist im April 1859 begonnen, die Grundsteinlegung unter dem Altare am 19. Oktober desselben Jahres, die Einweihung und der Beginn des öffentlichen Gottesdienstes am 17. März 1861 erfolgt.

Berlin, im März 1861.

Möller.

Christusbilder.

Zum christlichen Kunstblatt vom 1. März 1861.

Die verehrliche Redaktion bittet der Unterzeichnete um gütige Aufnahme der nachfolgenden Bemerkungen zu dem Referat, betr. die Berathungen des Barmer Kirchentages über christliche Kunst.

Münster, den 21. Mai 1861. Dr. **Schickedanz**, Consistorialrath.

1) Anlangend die Befähigung der Künstler für Christusbilder (Malerei oder Bildhauerei und Schnitzwerk), wird sie wesentlich eine dreifache sein müssen: eine religiös-sittliche, daß Christus, der ganze Christus, im Herzen des Künstlers eine Gestalt gewonnen habe, so viel dies eben bei der menschlichen Unvollkommenheit möglich ist; ferner 2) eine technische, um etwas wahrhaft Schönes und Vortreffliches zu leisten, und endlich 3) eine historische, daß nämlich der Künstler mit den Worten und Thaten des Heilandes sich bekannt gemacht habe in einer solchen Weise, daß er dadurch über das Niveau des in der Jugend erhaltenen Unterrichtes und der allgemeinen christlichen Volksbildung weit hinausgeht. Er muß in die Schrift sich vertieft und wirkliche Studien gemacht haben, wie selbige u. A. einem Künstler wie Lessing nachgerühmt werden, für seine Historienmalerei. Daran aber fehlt es den Allermeisten, die als Historienmaler die heilige Geschichte behandeln, und sie möchten übel in einer Prüfung bestehen, welche z. B. die Reden des Herrn anginge, einzelne Aussprüche und ganze Reden, die Gleichnisse mit eingeschlossen; schon die allgemeine Angabe

würde über die Kräfte der Examinanden meist hinausgehen, geschweige denn eine Darstellung des inneren Sinnes. Theologische Kenntnisse in eigentlicher Bedeutung können zwar selbstredend nicht verlangt werden, wohl aber eine Vertrautheit mit solchen Schriften, die auch dem Nichttheologen zugänglich sind, und die in die Tiefe des Wortes einführen, wie etwa Stiers Worte des Wortes. — Fehlt nun aber diese historische Kenntniß vom Christenthum in Verbindung mit einer geistigen Durchdringung desselben, so wird jede bildliche Darstellung seines heilig-göttlichen Stifters nothwendig und immer eine verfehlte sein und bleiben.*

2) Wenn nun Ref., die Kruzifixe auf den Altären betreffend, das dunkle gußeiserne Kruzifix noch am meisten gebilligt hat, weil daran die etwaigen Unvollkommenheiten am wenigsten zu erkennen sind, und er dagegen an das Unschöne und eher Abstoßende als Anziehende solcher dunkeln Gußwerke erinnert worden ist, so darf derselbe zur Motivirung seiner Aufstellung nachträglich das Folgende bemerken. — Gußeiserne Kruzifixe werden nach einer ein- für allemal gemachten Form gemacht, und der Former in großen Eisengießereien steht gewiß in der Regel viel höher, wie der gemeine Handwerker (am Rhein s. g. Herrgottsmaker), der zu seinem täglichen Unterhalte hölzerne und andere Kruzifixe schnitzt und verarbeitet, woraus dann gewöhnlich nur Karrikaturen des Heiligen hervorgehen. Anders freilich verhält es sich mit wirklichen Kunstwerken der Malerei und der Plastik. Abgesehen indessen davon, daß auch ihnen die größesten Unvollkommenheiten anhaften, und man in ihnen schwerlich Ihn erkennt, der im Leiden und Sterben die Welt überwunden hat, und in diesem Sinne (Joh. 16, 33) wesentlich und für die Ewigkeit sagen konnte: es ist vollbracht! (Gottes Sohn, das Lamm Gottes, wie der Löwe vom Stamm Juda); so ist doch der Gedanke stets ein unheimlicher, daß der Künstler eines lebenden Modells sich bedient hat. — denn wie er am lebenden Modell (nicht etwa bloß in der Gypsklasse der Akademie) sich bildet, so bedarf er dessen auch fortgehend zu seinen Schöpfungen, und je weißer das Kruzifix, je mehr es gemalt oder gestochen, vom dunkleren Grunde sich abhebt und hervortritt, um so

* Die nur allzu häufige historische Unkenntniß bei Künstlern in der heiligen Geschichte erfuhr ich einmal in auffallender Weise persönlich. Ein mir bekannter Maler, der recht Erfreuliches leistete, hatte ein großes Tableau auf der Staffelei: der Apostel Paulus vor dem jüdischen Könige Agrippas, dem römischen Landpfleger Felix und Berenice. Es lag viel Gelungenes namentlich im Gesicht und in der Haltung des Apostels; ungeachtet seiner Fessel stand er doch als ein Gefreiter des Herrn vor den Machthabern. Nur konnte ich in alle Figuren mich nicht finden; Agrippas und Felix zwar erkannte ich leicht, aber nicht den dritten. Das ist, antwortete der Maler nicht ohne den Ausdruck behaglicher Selbstgefälligkeit, das ist der Bernitsche! Ich erstaunte, mußte aber auch mich fast verleugnen, um ernsthaft zu bleiben, daß der Maler aus Berenice, Schwester des Agrippas, einen großen ansehnlichen Mann gemacht hatte, und komisch klang dabei die halb italienische Aussprache: der Bernitsche. Nur mühsam konnte ich ihn von seinem Irrthum überzeugen, indem ich ihm dabei noch Einiges von dem sehr verdächtigen Charakter jener Frau sagte. Glücklicherweise gelang es ihm noch, die ganze Figur wieder auszuwaschen und durch eine weibliche zu ersetzen, in deren Gesicht und Stellung die Schönheit mit üppiger Gefallsucht sich vereinigt. — Uebrigens war dieser Maler ein aufrichtig frommer Mann, welcher immer treu zur Kirche sich hielt; aber Studien für sein Bild zu machen, historische, durch Gebrauch von Commentaren, war ihm nicht beigefallen, und so ist es fast durchgängig.

widerwärtiger ist die Erinnerung an das lebende Modell eines Menschen, dessen Sinn und Wandel vielleicht am wenigsten Christo ähnlich gewesen ist. — Bei dem gußeisernen schwarzen Kruzifix dagegen tritt dieser Gedanke in den Hintergrund, und zugleich entspricht es doch der Erinnerung an den Tod des Herrn ungleich bestimmter und bedeutungsvoller. Denn es erinnert dich dieses schwarze Kruzifix an die sechste Stunde, da eine Finsterniß ward über das ganze Land und die Sonne ihren Schein verlor, erinnert dich an die neunte Stunde, als er rief: Eli, Eli, lama sabachthani, — daher am unmittelbarsten an das Opfer für die Welt.

Schließlich darf ich, was den schon gedachten Vorwurf der Unschönheit des gußeisernen schwarzen Kruzifixes anlangt, obwohl ich die Richtigkeit nicht anerkenne, doch immerhin auf die vielbekannte messianische Stelle mich berufen: Er hatte keine Gestalt noch Schöne, wir sahen Ihn, aber da war keine Gestalt, die uns gefallen hätte!*

Aus dem Verein für kirchliche Kunst in Sachsen.

Im Sommer dieses Jahres ist der erste Jahresbericht des Vereines für kirchliche Kunst im Königreiche Sachsen ausgegeben worden. Derselbe bietet eine Reihe sehr erfreulicher Mittheilungen dar, welche wir den Lesern des christlichen Kunstblattes nicht vorenthalten dürfen. Nächst dem königlichen Beitrage, der um so höher anzuschlagen ist, als er aus den Händen eines katholischen Fürsten für die Veredlung der christlichen Kunst in der evangelischen Kirche fließt, wird rühmend erwähnt, wie das Ministerium des Kultus und öffentlichen Unterrichtes, welches dermalen noch als die oberste Kirchenbehörde im lutherischen Sachsen dasteht, nicht bloß durch seine Empfehlung an die ihm untergebenen kirchlichen Behörden dem Vereine wesentlichen Vorschub geleistet, sondern auch mehrfach bereits den Rath desselben erfordert und ihm dadurch zu ersprießlicher Thätigkeit Veranlassung gegeben hat. Auch findet sich eine dankbare Anerkennung des Vereinsvorstandes, daß die Königliche Kreisdirektion zu Dresden, sowie mehrere Kirchenpatrone und Kircheninspektionen sich seines Rathes bedient haben.

Das im Laufe des ersten Vereinsjahres Geleistete wird in kurzem Ueberblicke vorgeführt. Den ersten Auftrag empfing der Verein aus Lengefeld im

* Dennoch muß ich bemerken, daß ich diese Worte nimmermehr von einer körperlichen Misbildung des Weltheilandes zu verstehen vermag. In ihm, nach seiner übernatürlichen, aus dem Kausalzusammenhange der Welt nicht erklärlichen Abstammung („empfangen vom heiligen Geist“) konnte kein Mangel und Stückwerk sein. Er war ja der andre Adam, den ersten wieder darstellend, den paradiesischen Menschen ohne Sünde und deren das göttliche Ebenbild entstellende Folgen noch nicht unterworfen. — Demgemäß kann ich jene messianischen Worte nur in einem anderen Sinne verstehen, der allerdings die Gedanken an einen von der Geißel zerschlagenen und blutigen Leib nicht ausschließt; aber an einen solchen Leib, der um unsrer Sünde willen zerschlagen wurde, kann der in Elfenbein, Marmor, Silber, oder auch im Bilde hell weiß strahlende Körper am wenigsten erinnern. Bei dem schwarz gußeisernen Kruzifix ist dagegen Alles in Dunkelheit gehüllt, wie damals von der sechsten bis zur neunten Stunde.

Erzgebirge: den Entwurf zu einem in Eichenholz auszuführenden Taufstein. Ebenso ist für die neuerbaute Kirche zu Wildenhain (Ephorie Großenhain) eine Skizze zu einem in sächsischem Marmor zu fertigenden Taufstein geliefert worden. Beide Entwürfe hat das technische Mitglied des Vereins, Architekt Arnold, Lehrer an der Akademie der bildenden Künste zu Dresden, erfunden. Für die Kirche zu Altmügeln ist eine gleichfalls von Arnold entworfene, von dem Hofkunsttischler Türpe und dem Holzbildhauer Kühl in Dresden aus Eichenholz geschnitzte und mit reicher Vergoldung versehene Altarwand in gothischem Styl vermittelt worden. Nach Zeichnungen des Vereins sind für die Kirche zu Ernstthal durch den Dresdener Goldschmied Sell ein silberner Abendmahlskelch für 65 Thlr., für die lutherische Gemeinde zu S. Louis in Nordamerika Kelch, Kanne und Patene gefertigt worden.

Auf dem Gebiete der Malerei sind dem Vereine drei Aufträge zugegangen, nämlich zu Altargemälden für die Filialkirche zu Malkwitz (Ephorie Oschatz), für die Hospitalkirche zu S. Georg in Lößnig (Schönburg) und für die neuerbaute Kirche zu Steinigtwolmsdorf (Ephorie Bischofswerda). Das erste und kleinste ist von dem Historienmaler C. Andreä für den geringen Preis von 100 Thlr., Stiftung eines Gemeindemitglieds, ausgeführt worden. Es stellt den Herrn dar mit den beiden Jüngern zu Emmahus in dem Augenblicke, da er das Brod bricht. Ein Holzschnitt zwischen dem Texte giebt die einfache, schöngeordnete Gruppe zu sehen. Das nach Lößnig bestimmte, 6 Ellen 15 Zoll hohe und 2 Ellen 22 Zoll breite Altarbild, welches die Wiederkunft des Herrn zum Gegenstand hat und von dem Historienmaler C. Schönherr um 400 Thlr. ausgeführt wird, ist seiner Vollendung nahe. Das dritte, welches vor Kurzem erst in Angriff genommen worden, wird von dem Historienmaler F. Zumpe, einem früheren Schüler Schnorrs, für den Preis von 300 Thlr. ausgeführt. Es wird die Himmelfahrt des Herrn nach der Apostelgeschichte 1, 10. 11. darstellen.

Unter den architektonischen Aufträgen nimmt den ersten Rang der Entwurf für die neuzuerbauende Kirche zu Staucha (Ephorie Meißen) ein. Das königliche Kultministerium hatte den Verein zur Begutachtung der bereits vorhandenen Pläne aufgefordert. Da aber dieselben die Billigung des Vereins nicht finden konnten, so ließ derselbe nach erlangtem Einverständniß der Kirchengemeinde und der Patronatherrschaft durch den Architekten Arnold einen neuen Entwurf und nach Genehmigung desselben die nöthigen Anschläge und speziellen Zeichnungen fertigen, wornach nun die Kirche gebaut werden wird. Der Kostenbetrag wird sich mit Einschluß der Orgel, Glocken u. s. w. auf ungefähr 40,000 Thlr. belaufen. Die im gothischen Styl entworfene Kirche wird in perspektivischer Ansicht, Grundriß und Durchschnitt durch eingelegten Holzschnitt veranschaulicht. Außerdem hat der Verein noch Entwürfe für zwei neuzuerbauende Kirchen zu Eppendorf (Ephorie Marienberg) und zu Niederebersbach (Ephorie Großenhain) zu liefern übernommen, deren Ausführung jedoch erst in den nächsten Jahren zu erwarten steht. Für die Kirche zu Hirschfeld (Ephorie Freiberg), Heyda (Ephorie Großenhain) und Constappel (Ephorie Dresden II.) sind zu Restauration und Erweiterung durch Hr. Arnold Pläne geliefert worden, von denen nur die zuletztgenannte vorläufig nicht zur Ausführung kommen zu

sollen scheint. Auch sind Entwürfe für Döbeln angefertigt worden zur Anlegung eines Gottesackers mit Kapelle, Todtenhalle und Todtengräberwohnung.

Die bisherigen Einnahmen des Vereins sind 219 Thlr. 20 Ngr. Die Mehrzahl seiner Mitglieder hat er in Leipzig, nächstdem in Dresden, auch Kollegien, wie die Stadträthe von Meißen, Annaberg, Zittau, Dippoldiswalde, und mehrere Gemeinden.

Möge das schön begonnene Werk im Wachsthum seines Gedeihens an Unternehmungen und Erfolgen fortgehen und unter dem dankenswerthen Schutze der kirchlichen und staatlichen Behörden ein Vorbild für andre evangelische Länder sein.

Zur neusten christlichen Kunst in England.

Wir wissen nicht wieviel unsere deutschen Kunstkenner und Kritiker von Fach mit dem gegenwärtigen Stand der bildenden Künste in England und namentlich der christlichen Malerei bekannt sein mögen, doch dürfen wir wohl voraussetzen, daß unsere, wenn man so sagen darf, „gemeingebildete" Welt bisher im Allgemeinen sehr wenig Notiz, auch von dieser Seite des nationalen Lebens der Engländer genommen hat. —

Bei unserem letzten Aufenthalt in London im Frühjahr 1860 wurden wir von einem unserer „korporativen" Freunde, auf dessen Urtheil in Allem, was ins Gebiet der ernsteren höheren Bildung fällt, wir großen Werth legen, sehr dringend ermahnt, nicht abzureisen, ohne das soeben zur Schau ausgestellte neue Gemälde von Holman Hunt: the Finding of Christ — „Christus im Tempel lehrend und von seinen Eltern gefunden" gesehen zu haben. Von diesem Maler hatten wir nun noch gar keine Kunde, außer daß er uns früher einmal als zu der sog. „vor-rafaelischen Schule" gehörig, genannt worden, von der uns aus früheren Ausstellungen nur einige manierirte und ziemlich unbedeutende Darstellungen erbaulicher Gegenstände erinnerlich geblieben waren, in denen sich aber gleichwohl ein der englischen Malerei bisher ganz fremdes Streben aussprach. Die Sache erinnerte in mancher Hinsicht an den Durchgangspunkt, den die deutsche Kunst in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts durch die sogenannten Nazarener in Rom erhalten; wie uns denn auch die Pre-Rafaelites mehr oder weniger mit dem religiösen und kirchlichen Ferment in Beziehung zu stehen scheinen, welches seinen Hauptstrom in dem sog. Puseyismus gefunden, wo denn das neuerwachte Interesse an kirchlichen, zunächst liturgischen, dann aber auch ornamentalen und architektonischen Alterthümern gar leicht den Uebergang zur Malerei und Bildhauerei finden konnte. Genug, wenn das Alles auch schwerlich hingereicht hätte, uns von unseren Dienst- und Berufswegen abzuziehen, so thaten wir es doch dem befreundeten Kreise in Lincolns Inn zu Liebe und benutzten einen der wenigen Sonnenblicke, die uns der trübe Mai gewährte, um in Bondstreet in ein Haus einzutreten, vor dessen Thür die üblichen Zeichen-Anschläge u. s. w. eine Ausstellung verkündeten. Diese marktschreierische Weise für ein ernstes Kunstwerk,

ja überhaupt diese Ausstellung eines einzelnen Bildes gegen ein sehr merkliches Eintrittsgeld, gehört zu den Dingen, an die ein ehrliches deutsches Gemüth sich erst gewöhnen muß! So folgte ich denn den ziemlich zahlreichen, aber sehr anständigen Vorgängern durch einen engen Gang in ein Gemach von sehr mäßigem Raum mit wenig Licht, was aber von oben gerade in der rechten Weise auf das einzige große Bild fiel, welches den größten Theil der einen Wand einnahm. Gleich der erste Eindruck war ein mächtiger, aber durchaus kein wohlthuender, erfreulicher oder gar erbaulicher. Was uns zuerst berührte, war eine wahrhaft verletzende Fülle von Licht und Farbe; dann gewann bei weiterer Betrachtung bald der Eindruck die Oberhand, daß hier jedenfalls ein sehr bedeutendes, im Ganzen und in allen Einzelnheiten tief und ernst gedachtes, mit wunderbarer Technik und unverrückter Treue der Anstrengung ausgeführtes Kunstwerk vorlag. Aber zu dem Respekt, den diese Momente erzwangen, gesellte sich theils die noch immer nicht überwundene Empfindlichkeit des Auges gegen die Macht der Farbe und des Lichts, theils ein tieferes inneres Widerstreben, was sich fast bis zu einer Art von Indignation steigerte und erst sehr allmählig — ja zum Theil erst viel später, nachdem an die Stelle des Anblicks die lebhafte Erinnerung getreten war, einem sympathischen und wie wir allerdings glauben, besser begründeten Eindruck und Urtheil gewichen ist. Ob es uns überhaupt möglich sein wird, diese eigenthümliche Wirkung eines Kunstwerkes genügend zu erklären, ist uns selbst zweifelhaft, jedenfalls scheint es der Sache am förderlichsten zu sein, wenn wir vor allen Dingen dem Leser eine rein thatsächliche Rechenschaft von dem geben, was wir sahen — von dem Inhalt des Bildes, dessen lieblich bedeutungsvoller Gegenstand mit Recht so manchen ältern und neuern Meister zur bildlichen Darstellung gereizt hat.

Die Lokalität, in der die Handlung vor sich geht, ist eine Vorhalle des Tempels — in einem überaus reichen durch Farbe und Gold gehobenen Styl, den wir kurzweg als einen an arabische Bauwerke erinnernden orientalischen bezeichnen würden, wenn der Künstler ihn nicht selbst als einen streng und durch zuverläßige Zeugnisse und Denkmäler legitimirten hebräischen bezeichnete. Die Ausführung ist an sich ein Meisterwerk der Architekturmalerei. Die Halle ist nach vorne weit geöffnet auf einen Vorhof, zu dem ein paar Stufen hinabführen, und gestattet nach hinten den Durchblick nach einer großen Halle. In jener vordern und für diese Handlung jedenfalls Haupthalle unterscheiden sich aufs Bestimmteste zwei Hauptgruppen; im Hintergrund in einem hohlen, aber mit dem linken Flügel zurückweichenden Halbkreis, oder vielmehr in einer nicht ganz regelmäßig geschwungenen Linie die Schriftgelehrten und Pharisäer und ihre Diener — weiter nach vorne die heilige Familie, welche natürlich in jeder Beziehung den Haupt- und Mittelpunkt der Handlung der ganzen Situation bildet und die wir wie billig zuerst näher betrachten. Der Gottessohn, — ein Knabe von zwölf bis dreizehn Jahren, jedoch in seiner ganzen Erscheinung eine ungewöhnlich frühe und volle Entwickelung aufweisend — hat sich eben von dem Kreise der Schriftgelehrten, zu denen er offenbar soeben begeisterte Worte geredet, rasch nach den eben von links her* eingetretenen Eltern

* Wir geben die Richtung nach den handelnden Personen, nicht nach dem Zuschauer.

herumgewendet, doch nur so weit, daß seine Hauptrichtung nach vorne ist; die Mutter, halb seitwärts ganz freistehend, neigt sich zu seiner linken Wange herab, die sie fast mit dem Munde berührt, während der rechte Arm um seinen Nacken gelegt ist und die Hand seine rechte Schulter zu fassen und ihn sanft an sich zu ziehen sucht und die Linke die auf ihr ruhende Linke des Sohnes an das mütterliche Herz zu drücken strebt; Joseph steht hinter beiden und der untere Theil seines Körpers größtentheils von den beiden verdeckt, doch beide weit überragend, sowohl vermöge seines kräftigen männlichen Wuchses, als wegen der Neigung der Mutter zum Sohne. So blickt er auf beide herab; seine Rechte hat er mit etwas festem Griff auf die rechte Schulter des Knaben gelegt, und die zarte Hand der Maria sucht eben neben und unter dieser starken Manneshand sich gleichsam einzuschmiegen und jede mögliche Härte zu mildern, während sie dem Sohn jene Worte zuflüstert, welche den Vorwurf enthalten, den die unendliche Mutterliebe keinem andern Munde auszusprechen überlassen will. Gehen wir mehr ins Einzelne des Ausdrucks, so stellen sich uns die drei Personen vor Allem als Musterbilder blühend schöner Menschheit nach dem Typus der hebräischen Volksart dar, welche nur in dem Antlitz des Knaben fast ganz in einem höheren allgemein menschlichen und insofern idealen Typus und Ausdruck aufgeht, ohne daß doch der Charakter der bedeutendsten Individualität verwischt wäre, der namentlich auch bei Maria in dem nationalen Typus sehr bestimmt hervortritt. Was den Knaben besonders von dem nationalen Typus unterscheidet, ist das bekanntlich traditionelle röthlichbraune Haar und die dunkelblauen Augen. In der Fülle der wogenden (nicht etwa schlicht gescheitelten und gelockten) Haare spielt ein Sonnenstrahl und vergoldet es wie zu einem Heiligenschein, ohne daß dadurch die natürliche Realität der ganzen Behandlung irgend gestört würde. Der Blick geht mit unendlich tiefem feuchtem Glanz fast wie suchend und fragend, ahnungsvoll träumerisch begeistert in die endlose Ferne und Höhe. Den leicht geöffneten vollen kühn geschwungenen Lippen, dem perlenweißen Gehäge der Zähne enteilt in geflügelten Worten die Gegenfrage auf den Vorwurf der Mutter. Die Worte sind aber nicht unmittelbar an sie gerichtet, sondern folgen dem Blick der Augen ins Weite, wodurch sie jedenfalls, was auch sonst die Meinung des Künstlers dabei gewesen, alles persönlich Herbe verlieren. Ueber das Haupt und Angesicht des göttlichen Knaben möchte sich noch gar viel sagen lassen, was wir indessen nur in nöthiger und möglichster Kürze durch und in einem Vergleich mit dem Jesuskind der Madonna di San Sisto zusammenfassen wollen. Eine gewisse Wahlverwandtschaft der Kopf- und Gesichtsbildung und des Ausdrucks zwischen diesem Knaben und jenem Kinde ist allerdings nicht zu läugnen; aber das dort, um es mit einem Wort zu bezeichnen, an einen jungen Jupiter erinnernde und fast heidnisch Mächtige der Stirn, das klassisch Hehre aber unkindlich *Starre* des Blicks ist hier theils überhaupt gemildert und mehr menschlich individualisirt, theils entspricht es hier mehr dem relativ reiferen Alter. Alles gestaltet sich so zu dem Ausdruck eines Moments reinster höchster jugendlicher Begeisterung in einem eben diesem Ausdruck auch in seinen bleibenden Grundzügen vollkommen entsprechenden Angesicht. Ob das Alles nun rein *menschlich* oder auch zugleich

göttlich zu verstehen? Diese Frage möchten wir nicht eher beantworten, bis man uns belehrt, ob und wie das Göttliche anders als in menschlicher Abschwächung und Trübung dargestellt werden kann! Jedenfalls kennen wir keine Darstellung des Gottmenschen, der ins menschliche Fleisch und Gestalt gebannten und gebundenen Gottheit, welche in höherem Grade als diese die nach allen Seiten liegenden Schwierigkeiten und Gefahren der Aufgabe überwände, wobei denn ohne Zweifel eben das in dem historischen Gegenstand gegebene Alter gewisse Vortheile bietet, die weder das Kindes-, noch das Mannesalter gewähren kann. Mit diesem Preise wollen wir gar nicht gesagt haben, daß uns nicht einige Darstellungen des Heilands von älteren Meistern lieber, erbaulicher sind als diese; aber wir können uns nicht verbergen, daß bei jenen ein großer Theil der Aufgabe nicht etwa gelöst, ein großer Theil der Schwierigkeiten nicht etwa überwunden, sondern in naiver Unbefangenheit ignorirt sind. Die richtige Beurtheilung aber muß die ganze Gestalt zusammenfassen und so bemerken wir hier noch folgendes. Die Rechte greift wie in Gedanken an den Gürtel, als wollte sie ihn zu Kampf, Arbeit oder Wanderschaft fester anziehen; die Linke legt sich wie mit einer theils liebkosenden, theils beruhigenden, zurückhaltenden, ja leise zurückweisenden Intention auf die linke Handwurzel der Mutter; in der Stellung der Füße zeigt sich gleichsam der Schluß der raschen Wendung von den Schriftgelehrten nach den Eltern und die Vorbereitung einer Bewegung nach vorne, welche dem Blick entspricht — die Füße haben einen Stütz- und Ruhepunkt gefunden, auf dem sie fest auftreten, wie um sogleich auszuschreiten. Ganz eigenthümlich gestaltet sich dadurch das Verhältniß des Kopfs und der untern Gliedmaßen zu dem Leibe, welcher mehr einem anschmiegenden Impuls nach der Mutter hin zu folgen scheint, der noch bestimmter durch die heranziehende Armbewegung dieser letztern motivirt ist, der wir uns nun zu näherer Betrachtung zuwenden. Auch hier wie bei dem Knaben finden wir gleich beim ersten Anblick eine Auffassung, die von der bei spezifisch erbaulichen oder doch „frommen" Darstellungen gewöhnlichen abweicht. Sie hat nichts von der Weichheit, Zartheit, Unbewußtheit und Naivität, welche nicht selten bis zu einem mit irdischer Gesundheit und Lebensfrische kaum vereinbaren Grade von gleichsam Durchscheinung gesteigert, den Typus der heiligen Familie und zumal der Jungfrau bildet. Hier ist wie bei dem Knaben schöne, kräftige, volle impulsive Natur, blutreich pulsirendes warmes Leben, wogendes drängendes Pathos — aber hier in der Blüthe aller weiblichen Lieblichkeit und Anmuth, wie dort in der im Knaben schon vorgebildeten herbern Männlichkeit. Diese Gestalt wird von den in der ganzen Situation gegebenen Gegensätzen der Empfindungen recht eigentlich durchbebt, welche sich dann in dem Angesicht und besonders in und um den Mund zum vollsten Ausdruck steigern und konzentriren, während der Blick schon durch die Neigung des Kopfes aber auch durch ein vor der Oeffentlichkeit des ganzen Moments verschämtes Senken der Lider nur wie ein feuchter Schimmer hervorleuchtet. Um nur ein Moment einzeln hervorzuheben, wo sich so vieles Bedeutende aufdrängt, sei als besonders charakteristisch bezeichnet, wie die Lippen in dem Nachhall des Schmerzes doch auch schon freudig zucken und in athemloser, fast

heißhungriger Hast zum mütterlichen Kuß drängen und schwellen, während zugleich nicht blos die Scheu vor den Umgebungen, sondern auch die verletzte Mutterwürde den Impuls hemmt, so daß sie den Ausdruck des Vorwurfs zwar halbleise aber scharf herausstößt, als wenn sich in dem Ringen nach Selbstbeherrschung die Lippen krampfhaft schließen wollten, wobei besonders die leicht vorgeschobene Unterlippe einen ganz eigenthümlich gemischten Ausdruck streitender Emotionen bedingt. Diese beiden Gestalten, deren jede für sich und beide in ihrer gegenseitigen Beziehung bei dem möglichst geringsten Maße äußerer Aktion durch widerstreitende Impulse und Emotionen so tief und doch vollkommen harmonisch und anmuthig bewegt sind, finden nun einen durchaus angemessen neutralen Schluß und Grundton in der ruhig wohlwollenden ernsten, gleichsam schützenden Gestalt des h. Joseph, auf deren Eigenthümlichkeiten wir nicht näher eingehen können, die aber in ihrer Art ein jenen beiden durchaus ebenbürtiges Kunstwerk ist. Was die Farbenwirkung dieser Gruppe betrifft, so ergiebt sie sich hauptsächlich aus der weiß, blau und purpurgestreiften Tunika des Knaben, dem bläulich grauen Ueberwurf der Mutter mit rothem Gürtel und weiß und rother Kopfbinde und dem braun und weiß gestreiften „Burnus“ des Mannes, der mit Stab und Bündel und einer Schnur um die Schulter zur Reise gerüstet ist.

(Schluß folgt.)

Periegese.

Der Kaiserdom zu Speier. Führer und Erinnerungsbuch von Friedrich Blaul. Mit 14 Stahlstichen, einem Grundriß des Domes und in den Text gedruckten Holzschnitten. Neustadt an der Haardt. Verlag von A. H. Gottschicks Buchhandlung. (E. Witter.) 1860. 8. geb. 3 fl. 36 kr. Prachtausgabe in groß 4.: 7 fl. 12 kr.

Eine fleißige, wohlausgestattete und ansprechende Beschreibung des berühmten Domes mit dem erforderlichen Rückblick auf dessen Geschichte, unter Nachweisung des Ergebnisses der angestellten kunsthistorischen Forschungen, mit anschaulicher Darstellung dessen, was zur Restauration dieses großartigen Baues vorzugsweise durch König Ludwig von Bayern geschehen ist. Um dieses Mausoleums seiner Kaiser willen pilgert das deutsche Volk aus allen Gauen in die heruntergekommene bayerische Provinzialstadt. Die vorliegende Schrift, die freilich nur für Wohlhabende bestimmt sein kann, bietet die zweckmäßige Anleitung des Besuchs und eine bleibende Erinnerung des Gesehenen. Sie wird zumal in der jüngsten Jubelzeit der Speirer Domkirche Vielen willkommen gewesen sein.

G.

Verantwortliche Redaction und Verlag von **Ebner & Seubert** in Stuttgart.
Schnellpressendruck der **J. G. Sprandel**'schen Buchdruckerei daselbst.

Christliches Kunstblatt

für Kirche, Schule und Haus.

1. Oktober 1861. Nro. 19 u. 20.



Herausgegeben unter Leitung von

C. Grüneisen, K. Schnaase und J. Schnorr von Carolsfeld.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 2 fl. oder 1 Thlr. 6 Sgr. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Die Einweihung des Lutherdenkmals zu Möhra.

Am 25. Juni d. J., dem Tage der Uebergabe der Augsburgischen Confession, fand in Möhra die feierliche Einweihung des Lutherdenkmals Statt, dessen Errichtung im Jahre 1846, kurz vor der dreihundertjährigen Wiederkehr von Luthers Todestag, beschlossen worden war. In dem gedachten Jahre nämlich traten in Meiningen mehrere Männer zusammen und bildeten ein

Comité, welches in der fraglichen Angelegenheit die nöthigen Schritte that und öffentliche Aufforderungen erließ.

Nach Erledigung mancher Vorfragen, ob zu Ehren des Gottesmannes eine Stiftung oder ein Denkmal gegründet werden sollte, und im letzteren Falle, wo dessen Platz sein sollte, konnte die Sache in Angriff genommen werden, da in Folge der erlassenen Aufforderungen schon namhafte Geldbeiträge eingegangen waren; das erste Scherflein übergab eine Wittwe, — die in Meiningen lebende achtzigjährige Schwester Schiller's, Frau Reinwald.

Allein gut Ding will Weile haben; dies deutsche Sprichwort fand auch in der Geschichte unseres Lutherdenkmals seine Bestätigung; und wenn auch die Männer, deren unermüdlichem, zähem Eifer das endliche Zustandekommen des Werkes zu verdanken ist, es sich von vornherein sagen mußten, daß Denkmäler, die auf die Dauer von Jahrhunderten berechnet sind, sich so wenig als Armeen aus der Erde stampfen lassen, so mochte ihnen doch im Laufe der fünfzehn Jahre, welche seit der ersten Anregung des Gedankens bis zur schließlichen Enthüllung des Denkmals verflossen sind, manchmal der Muth fast entsinken im Angesicht der Schwierigkeiten, welche sich vor ihnen aufthürmten.

Es würde ein Unrecht sein, wenn ich die Männer alle namhaft machen wollte, welche durch Wort und Schrift und Arbeit und Bemühungen jeglicher Art um das Lutherdenkmal in Möhra sich verdient gemacht haben, und dabei manchen Namen von Solchen unerwähnt ließe, die im Stillen auch das Ihrige dabei gethan haben. Ich beschränke mich daher darauf, zunächst die eigentlichen Meister zu erwähnen, welche unmittelbar bei dem Werk betheiligt waren. Es sind dies Baurath Döbner, Hofbildhauer Müller in Meiningen und der Erzgießer Burgschmidt in Nürnberg und nach dessen Tode seine Nachfolger, sein Schwiegersohn Lenz und dessen Stiefbruder Herold.

Döbner, der nach dem Tode des Dichters Ludwig Bechstein den Vorsitz im Comité übernahm, ist als gründlicher Kenner der mittelalterlichen Baukunst bekannt und hat sich als solchen bei der Erbauung mehrerer Kirchen und besonders des Schlosses Landsberg bei Meiningen bewährt; kein Wunder daher, daß er auch bei dem Entwurf und der ganzen Idee des Monumentes nebst Zubehör, die ihm zu verdanken ist, ein tiefes Verständniß der Reformationszeit und des Charakters, welchen das Denkmal danach bekommen mußte, an den Tag legte. Es gehören eigentlich Sachverständige und Kenner der monumentalen Baukunst dazu, um alle die Schönheiten und die sinnige Anordnung des Ganzen zu verstehen und zu würdigen; doch ich komme weiter unten, bei der Beschreibung des Denkmales selbst, auf solche Einzelheiten zurück.

Für die Ausführung der Statue selbst und der dazu gehörigen Figuren und Reliefs fiel vom Anfang an die Aufmerksamkeit Döbners und des Comités auf den Hofbildhauer Müller in Meiningen, der nach erhaltener Vorbildung mehrere Jahre in München unter der Leitung des alten Eberhard seine Studien fortgesetzt und dann längere Zeit in Schwanthalers Atelier gearbeitet hatte. Früchte seines Fleißes sind u. a. mehrere Marmorbüsten, die er im Auftrag des Königs Ludwig für die Ruhmeshalle fertigte, und dann die beiden Engel an der herzoglichen Grabkapelle im Englischen Garten zu Meiningen, mehrere

Arbeiten auf Schloß Landsberg, ganz besonders aber der große Barbarossazug in der Villa Carlotta am Comer See. Zu der technischen und künstlerischen Befähigung kam für den vorliegenden Fall auch noch die Begeisterung für den großen Mann, dessen Bild er liefern sollte, bei Müller hinzu und so kam es, daß sein Werk den hohen Erwartungen und den großen Ansprüchen, die man mit Recht daran stellen durfte, so schön entsprach.

Leider sollte der dritte im Bunde, der Erzgießer Burgschmidt in Nürnberg, die Vollendung des Ganzen nicht erleben; der Guß der eigentlichen Statue, ein wohlgelungenes Kunstwerk, war seit Jahren vollendet, noch fehlte aber das Piedestal, und erst seinen Söhnen, wie sie gewöhnlich genannt werden, den oben genannten Erzgießern, blieb es vorbehalten, das angefangene Werk durch Hinzufügung des Piedestals zu einem würdigen Abschluß zu bringen.

Ueber den Ort der Aufstellung ist viel gestritten worden. Man hat gegen Möhra eingewendet, daß es ein unbedeutendes und von allem Verkehr abgelegenes Oertchen sei, so abgelegen, daß das Denkmal dort wie ein in der Erde vergrabener Schatz angesehen werden müsse; denn wenn die Einweihung vorüber sei und die herzugeströmte Menge sich wieder verlaufen habe, so werde es vielleicht noch einige Wochen lang von den Bewohnern des Dörfchens, das kaum 500 Seelen zählt, betrachtet werden, dann aber der Vergessenheit anheimfallen.

Diese Abgelegenheit des Platzes mag immerhin zugegeben werden; das nicht sehr ansehnliche Dorf, an einer sanft anliegenden Lehne des muldigen Moorgrundes gelegen, bietet außer einigen schönen Blicken auf Berge der Rhön und des Thüringer Waldes an sich und in seiner Umgebung nichts dar, was den Touristen anziehen könnte; ihn erwarten hier nicht die freundlichen Thäler des Thüringer Waldes, nicht malerische Felsengruppen, und wenn auch die in einer Entfernung von kaum einer Viertelstunde vorüberziehende Eisenbahn den unmittelbaren Blick auf das Dorf vergönnt, so bleibt es doch immerhin ein abgelegener Punkt, über 3 Stunden von Eisenach, 1½ Stunden vom Bad Salzungen, 2 Stunden vom Bad Liebenstein entfernt; die nächsten Eisenbahnstationen sind Salzungen von Süden und Marksuhl von Norden her.

Allein wenn einmal ein Denkmal für Luther gesetzt werden sollte, so verdiente, da Wittenberg und Worms bereits bedacht sind und andere minder bedeutende Punkte ihre Erinnerungszeichen haben, (ich erinnere nur an Eisleben, Luthers Geburtsort, an die Lutherbuche bei Altenstein und den dort im Jahre 1857 errichteten Denkstein, an die Lutherzelle auf der Wartburg, das Lutherzimmer auf der Veste Coburg u. a.), so verdiente, sage ich, gewiß auch der Stammort Luthers eine dauernde Erinnerung an den theuern Gottesmann.

Zwar verhält es sich nicht so, wie selbst noch in einzelnen Geschichtswerken zu lesen ist, daß Luthers Eltern zur Zeit seiner Geburt noch ihren bleibenden Wohnsitz in Möhra gehabt hätten und nur zufälliger Weise, auf einem Jahrmarkt, in Eisleben anwesend gewesen wären; sie waren vielmehr von Möhra bereits nach Eisleben übergesiedelt, welches sie etwa ein halbes Jahr nach Luthers Geburt wieder verließen, um nach Mansfeld zu ziehen. Aber wie viel historische Beziehungen finden sich in Möhra vor! Da steht unmittelbar neben dem jetzt errichteten Denkmal das Stammhaus Luthers, durch eine Erztafel

bezeichnet, in dem seine Väter aus- und eingegangen waren, von denen er selbst erzählt: „mein Vater, Großvater, Ahnherr sind rechte Bauern gewesen;" das Haus, in welchem seine Eltern noch bis kurz vor seiner Geburt gewohnt hatten, ist eine schlichte Bauernhütte und es sind einzelne Theile des Holzwerks am Gebäude und die Thür, die aus dem einen Zimmer in die Kammer führt, nach dem Urtheil von Bauverständigen noch in demselben Zustand, wie sie im Jahr 1483 gewesen sein mögen. Da steht noch einige Schritte abwärts ein zweites Lutherhaus, ebenfalls mit einer Inschrift bezeichnet, das 150 Jahre lang im Besitz der Familie gewesen ist. Da stehen wir auf dem Platze, vor uns den Kirchweg und die kleine Dorfkirche, zur Linken das Stammhaus, wo Luther 1521 bei seiner Rückkehr von Worms vor seinen Landsleuten und seiner Freundschaft predigte, von der er selbst bezeugt: „meine Freundschaft nimmt fast daherum das Land ein." Da begegnen wir noch vielfach dem Familiennamen Luther, und wenn auch ein neuerer Geschichtsforscher mit Recht darauf hingewiesen hat, wie es nicht wahrscheinlich sei, daß alle Luther in der Umgegend mit dieser Familie zusammenhängen, da dieser Name schon seit dem 8. Jahrhundert in Franken gar häufig vorkomme, so stammen doch nachweislich nicht wenige von den noch lebenden Familien dieses Namens aus jenem Hause und erinnern durch ihre ganze Haltung und den Ausdruck ihrer Gesichtszüge aufs Lebhafteste an jenen Mann, der ihr Geschlecht auf immer berühmt gemacht hat.

Gewiß, die Männer, welche der Aufforderung der Schrift: „gedenket an eure Lehrer, die euch das Wort Gottes gesagt haben" — eine so schöne Deutung in der Errichtung dieses Denkmals gegeben haben, sie hatten Recht, es gerade in Möhra aufzustellen, als ein Zeugniß dafür, daß auch sein Stammland seine Bedeutung zu würdigen weiß und dem Manne Gottes, dem durchaus deutschen Mann, wie der Festredner ihn nannte, ein dankbares Andenken bewahrt.

Allerdings würde das Stammland allein nicht im Stande gewesen sein, die bedeutenden Kosten des Monumentes zu bestreiten, die sich auf 14,000 fl. beliefen; und darum verdient es warme Anerkennung, daß fast alle protestantischen Fürsten und fast das ganze protestantische Deutschland, ja selbst einzelne Katholiken, sich mit Gaben betheiligten und den großen Reformator ehren halfen, wie dies auch bei der Enthüllungsfeierlichkeit sich symbolisch kund gab durch die Anwesenheit der Fremden aus allen Gauen des deutschen Vaterlandes; nahmen doch selbst aus Holland einige protestantische Geistliche, welche ihre Reise nach Thüringen geführt hatte, daran Theil.

Am 25. Juni führte ein Extrazug mehrere Hunderte von Festgenossen nach Salzungen und von da weiter bis zu der Stelle der Werraeisenbahn, welche dem Dorfe Möhra am nächsten liegt; dort hielt der Zug und binnen wenigen Minuten war der Weg, der nach dem Dorfe führt, von einer zahllosen Menschenmenge bedeckt, die dem Festplatze zuströmte. Wenn man bedenkt, daß zwischen 5 und 6 Tausend Menschen in Möhra versammelt waren, so begreift man gewiß leicht, welches Gewoge und Gedränge in dem kleinen Orte Statt gefunden haben muß.

Als der Erbprinz von Sachsen-Meiningen mit seiner Gemahlin und seinen

Kindern angekommen war, festlich eingeholt von 30 berittenen Möhraer Bauern in blauen Kitteln (Blousen), ordnete sich nach dem ersten Läuten der Festzug und bewegte sich nach dem zweiten Läuten nach dem Festplatze. Dort war gerade dem Stammhause Luthers gegenüber eine mit Tannenreisig bekleidete Tribüne für die Herrschaften und ihr Gefolge erbaut, so daß das noch verhüllte Denkmal in der Mitte zwischen beiden stand. Neben der Tribüne stellten sich die Geistlichen und Lehrer der Diözese Salzungen auf; auf der andern Seite von dem Denkmal, nach dem Stammhause zu, stand das Festcomité mit den Künstlern und der Ortsvorstand von Möhra nebst dem herzoglichen Oberamtmann von Todenwart; hinter dem Denkmal, nach der Kirche zu, hatte der vortreffliche Sängerchor von Salzungen und die Regimentsmusik Platz genommen. Tausende standen dicht gedrängt auf dem Platze und in den anstoßenden Straßen, blickten aus den ausgehobenen Fenstern und bedeckten die Dächer und die Dachfirste. Das Wetter, das an den beiden vorhergegangenen Tagen sehr regnerisch gewesen war, hellte sich auf und begünstigte die Feier. Zwar hingen im Anfang derselben noch etliche schwere schwarze Wolken am Himmel, wie sie Luther in seinem a. 1530 von Koburg aus an Kanzler Bruck gerichteten Brief beschreibt; aber sie machten es wie dort geschrieben steht: „sie grüßten mit einem sauern Angesicht und flohen davon.“ Nach dem Ausläuten um 11 Uhr wurde die Feier durch den vierstimmigen Gesang des ersten Verses von: Es wolle Gott uns gnädig sein — eröffnet; hieran schloß sich die Liturgie und eine Motette von Hauptmann: Wer unter dem Schirm des Höchsten sitzet. Nun brauste das Lutherlied von der festen Burg unter Musikbegleitung aus tausend bewegten Herzen, von tausend begeisterten Lippen, und unter dem letzten Verse fiel die Hülle schnell und leicht von dem Denkmal, das nun in seiner vollendeten Schönheit dastand. Hierauf bestieg Oberhofprediger Dr. Ackermann aus Meiningen die wie die Tribüne mit Tannenreisig bekleidete Rednerbühne oder Kanzel, die sich unmittelbar vor dem Denkmal zwischen den Plätzen der Geistlichkeit und des Festcomités erhob; und gewiß wir Alle stimmten aus freudigem Herzen mit ein, als der Festredner beim Beginn seiner Rede das Bildniß des gewaltigen Bergmannssohnes mit den Worten begrüßte: „Glück auf! Wir sind am Ziel!“

Im Anschluß an die Frage aus dem Evangelium: „weß ist das Bild und die Ueberschrift“ zeigte der Redner im Hinblick auf das Denkmal, daß hier vor uns stehe unser Luther 1) ein Mann Gottes und 2) ein durchaus deutscher Mann; ein Mann, der dem armen, deutschen Volke wieder die Bibel, das Wort Gottes, in die Hand gegeben, der Kämpfer und Held der Reformation, der Felsen- und Gottesmann, der für Gottes Sache, in Gottes Kraft, mit Gottes Waffen im Kampfe steht, anfangs ganz allein einer tobenden Uebermacht gegenüber, der Mann, der von Menschenfurcht nichts weiß, den aber die Furcht Gottes durchdringt, der Mann, der nicht blos gegen Menschen zu streiten versteht, sondern mit sich selbst und in sich selbst die härtesten und heißesten Kämpfe durchkämpft und siegreich besteht, der mit seinem Gotte selber im Gebete ringt: das ist der wahrhaft große Luther, der Mann Gottes im vollsten und inhaltschwersten Sinne des Wortes.

Aber auch der durchaus deutsche Mann trat uns aus der Rede wie aus dem Bilde lebhaft entgegen. Ein Bild der Linde, die den Platz beschattet, dieses uralt deutschen Baumes, so steht Luther vor uns, ernst, stattlich und hochgewölbt, dabei voll Anmuth und Milde; sein Wille ein kräftiger, unbeugsamer Stamm, sein Geist voll Ernst und Schwung, sein Gemüth voll Zartheit und Innigkeit: im Hause und in der Welt, in Freuden und im Kreuz, an seinen Freunden und an seinen Feinden hat er das bewiesen. Endlich legte uns der Redner namentlich noch das in ergreifender Weise ans Herz, wie in Luther die christliche Natur und die frische, freie, deutsche Natur ein Ganzes bildeten, während bei uns meist die eine vor der andern verkümmern muß. Mit Gebet und Vaterunser und mit dem Spruche: „Gottes Wort, Lutheri Lehr' vergehet nun und nimmermehr" — schloß der Redner.

Nachdem sodann wieder vierstimmig gesungen worden war: „Verleih uns Frieden gnädiglich" — ergriff der Vorsitzende des Komités, Baurath Döbner, das Wort und übergab, indem er sich an den Oberamtmann und den Gemeindevorstand wendete, das Denkmal der Gemeinde Möhra, in deren Namen der Oberamtmann von Todenwart die Annahme und den Dank dafür aussprach. Der vollstimmige Gesang von: „Nun danket Alle Gott" — beschloß die erhebende Feier.

Lange dauerte es, bis der Festplatz von den dichtgedrängten Massen nur einigermaßen wieder geleert wurde, da, abgesehen von dem Gedränge an sich, immer neue Gruppen wieder das Denkmal umstanden, um die Einzelheiten daran genauer zu betrachten. Ein fröhliches Volksgewühl, ein Volksfest im ächten Sinne des Wortes, ohne Mißton, entfaltete sich nun im Dorfe, bis gegen 2 Uhr ein großer Theil der Festtheilnehmer wieder dem Halteplatze des Extrazuges zueilte, um von da mittelst der Bahn wieder nach Salzungen zurückzukehren.

Nach einem Festessen im Kurhause vereinigte der reizend gelegene Seeberg noch einmal die meisten der Gäste, die sich an dem herrlichen Gesang der alten und jungen Salzunger Sänger und der damit abwechselnden Militärmusik erquickten, bis die späten Abendstunden sie aus einander trieben und der Heimath zuführten.

Um nun noch einmal auf das Denkmal zu kommen, so steht dasselbe zur Seite von dem Stammhause Luthers auf dem Platze, wo der Held von Worms gepredigt hat, ehe er auf sein Patmos-Wartburg geführt wurde. Ein Rasenband umzieht die Denkmalsstätte, die mit einem eisernen Gitterwerk umfriedigt ist; auch an der Umfriedigung ist eine symbolische Beziehung auf Luther durch die in das Geländermuster verflochtene Lutherrosette mit dem Kreuz auf deren Herzen angebracht, welche an die Devise erinnert: „des Christen Herz auf Rosen geht, selbst wenn es unterm Kreuze steht".

So erhebt sich das 10 Fuß hohe Piedestal, in Erzguß ausgeführt, dessen Bildflächen ungefähr 6 Quadratfuß enthalten; darauf endlich tritt dem Beschauer die hehre Figur Luthers selber entgegen, einschließlich der Plinthe 9 Fuß hoch. Fest und ruhig, und zugleich freundlich und milde steht er da, in dem bekannten Talare, die rechte Hand halb gesenkt ausgestreckt, als ob er eben die weltbe-

kannten Worte gesprochen hätte: „hier stehe ich, ich kann nicht anders, Gott helfe mir;" in der Linken hält er das geöffnete Bibelbuch, auf dessen einem Blatt die Stelle zu lesen ist Joh. 8, 31 und 32: „So ihr bleiben werdet an meiner Rede, so seid ihr meine rechten Jünger, und werdet die Wahrheit erkennen, und die Wahrheit wird euch frei machen." Es sind die wohlbekannten Züge, die uns aus diesem Gesichte entgegenblicken, aber individualisirt und charakterisirt, ganz so, wie es auch der Festredner auffaßte, es ist der fromme Gottesmann, der tief innige deutsche Mann, der da vor uns steht.





Luther.



Evangelist.

Der runde Steinsockel geht über in zwei sich kreuzende, an den Vorderseiten stylgemäß geschweifte Achtecke, aus welchen der Hauptkörper des Piedestals in viereckiger Gestalt hervorgeht. Die vier Seitenwände sind durch sich nach dem Innern vertiefende, aus Rundstäben und Hohlkehlen bestehende Glieder umrahmt.

Und wo steht unser Luther? Das Piedestal deutet es uns an, indem an seinen vier Ecken unter gothischen Baldachinen die vier Evangelisten auf Consolen angebracht sind, welche die Embleme derselben darstellen; auf dem Evangelium stand Luther in seinem Leben mit festem Fuße, und so ist er auch auf

dem Bilde dargestellt. Einen überraschend schönen und ergreifenden Eindruck machen jene vier Evangelisten, wie sie, jeder in seinem besondern Charakter aufgefaßt, doch die Einheit des Evangeliums darstellen; Matthäus hält sein eben vollendetes Evangelium in der Hand vor seiner Brust und scheint ruhig in die ferne Zukunft hinaus zu blicken, Markus sinnt den Weissagungen von Christo nach und zeichnet ihre Erfüllung nieder, Lukas ruht nachdenkend von seiner Forschung, den Griffel noch in der erhobenen Rechten haltend, Johannes blickt verklärt gen Himmel, als wollte er eben sprechen: „wir sahen seine Herrlichkeit."

Und wie Luther in den Blättern des heiligen Evangeliums den Beruf und die Kraft für die Kämpfe seines Lebens fand, so sind auch die reliefartigen Darstellungen aus seinem Leben auf dem Piedestal von den Statuetten der Evangelisten gleichsam eingerahmt. Die erste Scene zeigt uns den muthigen Augustinermönch, wie er die 95 Thesen an die Schloßkirchenthüre zu Wittenberg anschlägt, freudig begrüßt von zwei Studenten, während ein Bettelmönch entsetzt und ergrimmt von dannen flieht. Auf dem zweiten Bilde, welches seine Gefangennehmung bei Altenstein darstellt, sehen wir den frommen Helden ruhig inmitten der bewegten Scene vor den vermummten Rittern und ihrem Knechte stehen, als wollte er durch seinen Zuspruch den noch im Wagen befindlichen entsetzten Amsdorf trösten. Auf dem dritten Bilde finden wir ihn in der stillen Wartburgszelle mit der Bibelübersetzung beschäftigt, von mächtigen Folianten umgeben; tiefes Nachsinnen und stiller Gottesfriede malt sich auf seinem Gesichte, das das Bildniß des Gekreuzigten vor sich hat. Die vierte Seite des Piedestals endlich enthält die Inschrift:

Unserm Luther
in seinem Stammort
1846.

Und so schließe ich denn diese Beschreibung mit den Worten des Festredners: das Werk lobt den Meister. Es lobt euch, ihr Künstler, die ihr es so trefflich geformt und gestaltet habt; es lobt euch, ihr Männer, die ihr den Gedanken dazu ins Leben gerufen und keine Mühe und kein Hinderniß gescheut habt, ihn zur Ausführung zu bringen. — — Das Werk lobt euch, ihr Geber nah und fern, in hohen und in niedern Kreisen; für eure Opferwilligkeit und für euern vaterländischen Sinn legt es ein ehrenvolles Zeugniß ab. —

Fr. Sch.

Zur neusten christlichen Kunst in England.

(Schluß.)

Wenden wir uns sodann zu der zweiten Hauptgruppe — den auf einem Divan gelagerten Schriftgelehrten, mit denen sich der Gottessohn soeben eifrig unterhalten hat, und deren ohnehin schon individuell mannigfaltige Aufmerksamkeit durch das Auftreten der Eltern und dessen Wirkung auf den Sohn von diesem theilweise abgelenkt und vielfach modificirt und gebrochen wird. Eine irgend ins Einzelne gehende Charakterisirung würde bei der Fülle und Mannig-

faltigkeit der Momente und bei der sinnigen Bedeutung, die auch in die kleinsten Züge gelegt ist, uns viel zu weit führen und es müssen einige kurze Andeutungen genügen. Wir beginnen rechts mit dem hochbetagten blinden Greise, der die Gesetzesrollen wohlverwahrt an seine Brust drückt. Seine Züge drücken die gedankenlose, fast aus einer beginnenden zweiten Alterskindheit entspringende Zuversicht auf den äußern materiellen Besitz jener heiligen Urkunden aus, von deren kostbarer Hülle ein lieblicher Knabe in halb kindischem Spiel die Fliegen verscheucht. Links von ihm sehen wir einen noch etwas kräftigeren Greis, mit offenem, wohlwollendem, ruhigem Ausdruck, der ohne Zweifel mit Aufmerksamkeit und ohne positiven Widerspruch auf die Worte des gottbegeisterten Knaben gehört hat, ohne doch in seiner lebendigen Hoffnung auf die Verheißungen des alten Bundes beirrt zu werden, die er sich zu erbaulicher Erinnerung und nicht etwa in todtem Aberglauben vergegenwärtigt, indem er das priesterliche Stirnblatt oder Spruchkästlein in der auf das Knie gestützten Rechten hält. Der Nachbar nach links ist offenbar ganz andern Geistes Kind im reifen Mannesalter, eifrig cholerisch, scharfsinnig, im Buchstaben bewandert und auf den Buchstaben mit Härte haltend, ungeduldig, gereizt durch das Auftreten eines solchen Gegners und die ganz neue Art der Diskussion, in die er, der berühmte Meister, sich mit einem Knaben verwickelt findet, ehe er recht weiß, wie ihm geschehen. So sehr ist er auf seine Rechthaberei erpicht, daß er auf die Unterbrechung durch den Eintritt der Eltern keine Rücksicht nimmt, sondern fortfährt, auf den schon abgewendeten Gegner einzusprechen, dessen Nichtbeachtung seiner wahrscheinlich besten Argumente ihn nur um so mehr reizt. Der vierte Meister scheint über alle Diskussion hinaus selbstgefällig und selbstgerecht fertig zu sein. Er zählt gleichsam an den Fingern die Argumente ab, mit denen er den Gegner jeden Augenblick glaubt zum Schweigen bringen zu können, während er zugleich mehr als die drei Vorgänger doch ohne wärmere Theilnahme seine Aufmerksamkeit dem zuwendet, was dort vor seinen Augen vorgeht. Der fünfte, wieder ein noch kräftiger schöner Greis, scheint überhaupt an der Diskussion sich wenig betheiligt zu haben, er wendet jedenfalls jetzt der heiligen Familie seine ganze Theilnahme zu, indem er seinen heitern, wohlwollenden Blick über den Becher Wein hinweg auf sie heftet, den er wie in Gedanken nach seinem Munde geführt hat. Ein höheres Interesse und Verständniß ist es aber nicht, was ihn anzieht, sondern ein menschliches Wohlgefallen, welches auch erst durch das Pathos jenes Wiedersehens geweckt worden ist und ihn in dem beabsichtigten Genuß der Erfrischung unterbrochen hat, die ihm, wie es scheinen will, mehr durch einen gewissen Ueberdruß als durch ermüdende Betheiligung an der Diskussion zum Bedürfniß geworden. Der sechste endlich schließt die Reihe nach links und hinten als ein ganz überwiegend neutrales Moment — seine ganze Erscheinung drückt ein breites, sinnliches, gutartiges Behagen aus — er hört und sieht eben zu, ohne in irgend einer Art einen bestimmt charakterisirten Eindruck wiederzugeben. Auch die hinter den drei ersten Meistern rechts gruppirten Tempeldiener haben jeder seinen bestimmten individuellen Ausdruck und Beziehung zu dem, was vorgeht. Der erste dort an die Säule gelehnt, ein Jüngling schön wie Lucifer, schaut gespannt, aber ohne Wohlwollen, fast spöt-

tisch auf die heilige Gruppe. Es ist als wäre er nicht ohne Verständniß, aber eben deshalb mit Neid den Worten des göttlichen Knaben gefolgt und als wenn die Störung durch eine Gefühlsscene um der Unterbrechung selbst willen zugleich als Beweis einer gewissen menschlichen Schwäche seinen Spott erregt. Neben ihm ein lieblicher jugendlicher Johanneskopf hat mit ahnungsvoller Wahlverwandtschaft staunend gehorcht und blickt nun mit zarter Ehrfurcht auf die liebenden Drei. Was die Stellung der einzelnen Personen dieser ganzen Gruppe betrifft, so können wir die Reihe der nach orientalischer Weise halb liegenden oder hockenden Meister nur als im Einzelnen sehr bestimmt charakterisirt und im Ganzen durchaus harmonisch bezeichnen. Das Kolorit wird theils durch das Uebergewicht faltenreicher weißer Obergewänder, theils durch die reichlich hervortretenden bunten Untergewänder bedingt.

Wenden wir uns endlich zu den ganz untergeordneten Nebenfiguren der Hintergründe, so fällt uns zunächst auf den Stufen, die nach dem Vorhof führen, sitzend ein blinder Bettler in die Augen; weiterhin im Hof sind Bauarbeiter mit mächtigen Steinblöcken beschäftigt. Der Durchblick in die hintere Tempelhalle zeigt das Treiben der Geldwechsler, der Verkäufer von Tauben und andern Opferthieren. Ein Lamm wird von der klagenden Mutter gerissen und dem Käufer übergeben; ein Flug Tauben flattert unter den hohen Gewölben umher und eine weiße Taube schwebt gerade über dem Gottessohn. Liegt hier eine symbolische Bedeutung oder Anspielung in der Sache selbst — erinnert die Bauarbeit im Hof an den Baustein, den die Arbeiter verworfen — tritt uns in dem leiblich blinden Bettler, dem aber das Heil in Christo so nahe ist, der Gegensatz zu dem auch geistig blinden Pharisäer entgegen — denken wir bei der Taube an das Bild und Zeugniß des h. Geistes, so ist das Alles ohne Zweifel nicht gegen die Meinung des Künstlers, aber es bringt nicht die geringste Störung der strengsten Realität der ganzen Darstellung mit sich.

Was endlich die eigentlich technische Behandlung im Allgemeinen betrifft, so genügt hier zu bemerken, daß wir uns keines n e u e r n Bildes erinnern, welches eine so vollendete Meisterschaft in der Behandlung von Licht und Farbe aufzuweisen hätte, wie dieses. Die wunderbare Naturwahrheit des Helldunkels tritt aber um so mehr hervor, da, wie schon bemerkt, das Bild eine Fülle von Licht und Farbe entwickelt, die nur als orientalischer Lokalton eine reale Berechtigung haben kann; dennoch aber hat jeder Gegenstand seinen Schatten und tritt abgerundet, körperlich hervor, so daß man um ihn herumgehen oder greifen kann. Die allgemeine Harmonie der Farben und Linien läßt nichts zu wünschen übrig, was sich vielleicht am schlagendsten darin erweist, daß die f a s t bis zur Miniatur gehende Sorgfalt und realistische Treue in der Ausführung aller Einzelnheiten doch durchaus nicht a u f f ä l l t, wenn man nicht sich geradezu und absichtlich von dem allgemeinen Eindruck losmacht und den Details seine Aufmerksamkeit zuwendet. Sowohl in dieser Treue im Kleinen als in der Meisterschaft der Farbe erinnert das Bild selbstständig und ebenbürtig an die alten Niederländer, wie Memling und die van Eyck. Gerade hier zeigt sich auch die prärafaelitische Schule, in welcher der Meister gebildet worden.

Frägt man uns nun, wie ist es möglich, daß ein Bild, wie du es hier

beschrieben, zuerst einen antipathischen Eindruck hervorbringen konnte, da doch hier Alles fromm gefühlt, würdig gedacht und entsprechend ausgeführt erscheint? — so finden wir es nicht leicht, eine befriedigende Antwort zu geben. Wir halten uns nun zwar auch gar nicht berufen zu einer irgend befriedigenden Erklärung dieser Thatsache; doch mögen einige allgemeine Bemerkungen vielleicht besser Berufenen auf diesem Gebiet Veranlassung geben, weiter auf diese Dinge einzugehen.

Unsere persönliche Erfahrung an diesem Bilde könnten wir vielleicht am kürzesten dahin formuliren: das Bild schien uns zu wenig erbaulich im engern dem Gegenstand entsprechenden Sinn. Diesen Mangel aber könnten wir wieder damit erklären, daß das Bild zu intensiv modern sei. Müssen wir nun allerdings bekennen, daß von den vielen modernen, wenig erbaulichen Bildern, die uns seit Jahren vor Augen gekommen, doch keines diese Antipathie hervorgerufen, so können wir den Unterschied kaum anders erklären, als dadurch, daß hier überhaupt eine viel bedeutendere und nachhaltigere Wirkung geschah. Es kommt auf eine klare Anschauung an, was erbaulich sei und was modern, und wie sich beide zusammen verhalten.

Worin liegt das spezifisch Erbauliche im Gegensatz oder unterschieden von dem blos Erhabenen, Rührenden, Ehrwürdigen, Lieblichen? Wir erwarten Belehrung von Andern! Wir können zwar sagen: bei den besten Werken älterer (im weitesten Sinn) deutscher und italischer Meister bis auf Dürer und Perugino finden wir jenes Erbauliche mehr oder weniger klar und mächtig, während es schon bei Rafael bald zweifelhaft wird; aber auf eine Nachweisung, worin das Wesen der Sache und des Unterschieds liegt, können wir uns nicht einlassen. Oder ehrlich gesagt, wir sind noch nicht damit im Reinen.* Ueber den Begriff des Modernen dürfte sich bei einer irgend ernsten Erwägung herausstellen: das, was im Gegensatz zu dem Reich und Geist Gottes schriftgemäß als die Welt und das Fleisch bezeichnet werden kann, war zu allen Zeiten vorhanden und konnte immer als das im schlimmen Sinn Moderne bezeichnet werden. Zu allen Zeiten aber war auch die äußere Erscheinung des Reiches und des Geistes eine berechtigt moderne im besten Sinne im Gegensatz und zum Unterschied früherer Formen und Erscheinungen. Wie dem aber auch sei — suchen wir uns deutlich zu machen, was uns in jenem Bild als anstößig modern und unerbaulich widerstrebte, so wüßten wir es nur in der

* Bei jedem Vergleich der eigentlich und im engern Sinn modernen Kunst mit der ältern bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts hinab dürfte vor Allem auch der Punkt zu berücksichtigen sein, daß die moderne Kunst insofern eine viel schwierigere Aufgabe hat, als die in der ganzen modernen Bildung gegebenen Momente, die sie ästhetisch zu überwältigen und bildlich zu reproduziren hat, ohne allen Vergleich reicher und mannigfaltiger sind, als die Vorzeit sie bieten konnte, die ja selbst ein Theil der Gegenwart ist. Aber auch das Bewußtsein für diese Momente selbst ist weit mehr lebendig als früher, und grade darin, daß die alten Meister an eine Menge Dinge gar nicht dachten, welche die moderne Kunst wiederzugeben strebt, in dem daraus hervorgehenden Gleichgewicht zwischen Wollen und Können liegt ohne Zweifel eine Ursache der künstlerischen Ueberlegenheit alter Meisterwerke. Aber darf und kann die moderne Kunst ihre Aufgabe willkürlich beschränken, um sie im Sinne und auf dem Niveau der Vorzeit besser zu lösen — eigentlich aber eine ganz andere?

unbedingt vorherrschenden Reflexion und dem entschiedenen bewußten Realismus zu finden, die uns sowohl im ersten Gesammteindruck, eben getragen durch den mächtigen Effekt, entgegentraten, als auch bei weiterer Betrachtung sich mehr und mehr in allen Einzelheiten entwickelten und bewährten. Hier ist nichts Unmittelbares, Naives, Zufälliges, Vages — nichts nebelhaft ahnungsvoll Verschleiertes, worunter die Idee gleichsam nur sich errathen läßt. Alles hat seinen ganz bestimmten Grund, Zweck, Gedanken sowohl im Einzelnen und Kleinsten als im Zusammenhang und im Ganzen. Wenn wir nun aber gleich hinzufügend anerkennen müssen, daß diese Reflexion nicht nur eine ernste, würdige sondern geradezu eine tief fromme, also mit dem Gefühl innig verbundene ist — daß in dem ganzen Bilde nicht der kleinste, leiseste Zug ist, der gegen eine tiefe, ernste, zarte Pietät des Künstlers zeugte — wenn wir geradezu aussprechen, daß, unseres Wissens, der Künstler auch wirklich ein durchaus christlich angeregter und kirchlich gesinnter Mann ist, so müssen wir freilich erwarten, daß mancher Leser uns sehr verwundert die Frage vorhält: warum in aller Welt sollte denn ein solches Bild, wie du es beschreibst und erklärst, keinen erbaulichen Eindruck machen?" — Darauf können wir zunächst nur antworten, daß eben die Reflexion in dem Kunstwerk und zwar in dem Maße wie sie durch bedeutende Kunstmittel deutlich und scharf hervortritt, vor Allem auch die Reflexion des Beschauers hervorruft und daß die eigentliche Erbauung eben einem ganz andern Gebiet des geistigen Lebens angehört als die Reflexion. Damit wollen wir aber gar nicht sagen, daß nicht die Erbauung als Frucht der gleichsam gesättigten, beruhigten und neutralisirten Reflexion sich einstellen könnte. Wir sind gar nicht der Meinung, als wenn die Erbauung nur als Resultat des unmittelbaren ersten Gefühlseindrucks möglich wäre. Als ein Beispiel aus einem andern Gebiet der Kunst, daß die Erbauung auch gegen das eigene Widerstreben des frommen Gefühls mit reflexiver Anstrengung erkämpft werden könne, verweisen wir auf die divina Commedia des reflexivsten aller Künstler, bei dem jedes Wort aus einer schweren tiefen Gedankenarbeit hervorgeht — weßhalb denn freilich nur die Leser darin Genuß und Erbauung finden, die langsam den vollen Zug thun und nicht nach dem herben Geschmack des ersten Nippens wieder absetzen! Das Alles geben wir als möglich zu, wie denn überhaupt in diesem modernsten Maler eine Wahlverwandtschaft mit jenem vorzugsweise mittelalterlichen Dichter sich gar wohl nachweisen ließe. Aber war Dante nicht auch zu seiner Zeit modern? — Ein solches harmonisches Resultat der Gegensätze des reflektirenden Verstandes und des frommen Gefühls ist ohne Zweifel möglich; aber wir sind sogar in diesem Augenblick noch nicht soweit über jenes Bild in's Reine gekommen. So viel aber können wir zuversichtlich behaupten, daß uns kein modernes Gemälde bekannt, worin, ganz abgesehen von dem Genuß, moderne Kunst und modernes Kunsturtheil und Kunstsinn so viel lernen können, als dies. Wenn dies Bild, oder sagen wir lieber die Schule, welche darin auftritt (wenn sie auch bisher nur einen Meister hat) nicht zu einer zugleich erbaulichen, reflexiven und modernen Kunstwirkung durchdringt, so fürchten wir, muß unsere Zeit überhaupt darauf verzichten, das spezifisch Erbauliche selbstständig zu schaffen. Wir sind dann diesem Bedürfniß gegenüber auf

mehr oder weniger unfreie Nachahmung älterer erbaulicher Meister angewiesen, was freilich auf die Länge auch seine großen Bedenken hat.

Noch ein Wort über den Realismus dieses Künstlers! Zunächst können wir denselben nur in dem Sinne modern nennen, als er das Resultat der gründlichsten Studien sowohl aus Büchern und todten Denkmälern, als aus dem lokalen Leben ist. Der Künstler hat sich sechzehn Monate in Jerusalem aufgehalten, um sich dort gleichsam mit dem Licht und der Luft und was sonst irgend noch lebendigen Zusammenhang mit der großen heiligen Vergangenheit hat, zu erfüllen, also namentlich mit dem schönen Typus des hebräischen Stammes. Seine Darstellung des Tempels, seine Kostümirung sind Objekte der archäologischen Kritik, wie sie aus ernster archäologischer Arbeit hervorgegangen sind. Ueberhaupt dient zur Charakteristik des Mannes und des Werkes, daß er sechs volle Jahre daran gearbeitet hat. Schließlich, als erfreulichen Beweis für die Fortschritte des gebildeten Kunsturtheils in England, die Notiz, daß nicht nur die Presse einstimmig in ihrer Anerkennung war, sondern auch der Preis von 6000 £ für das Bild bezahlt worden ist.* B. A. H.

Neuere Kirchenrestauration in Breslau.

Es läßt sich nicht verkennen, daß auch Breslau die Denkmäler der Vergangenheit mehr und mehr schätzen lernt. Es ist dies besonders seit dem Bestehen des Vereines zur Errichtung eines Museums schlesischer Alterthümer der Fall. Die Kenntniß des Alten und die Würdigung desselben wird immer allgemeiner; Behörden, Innungen, Vereine und Private verwenden Etwas an die Conservirung desselben; man verfährt dabei, einzelne Ausnahmen abgerechnet, sachgemäßer als früher; man verschließt sein Ohr nicht mehr der Stimme von Kunst- und Alterthumsfreunden. — Die große Restauration der Elisabethkirche, der „ersten evangelischen Haupt- und Pfarrkirche" und ihrer Denkmäler in den Jahren 1857—59, welche die Stadtgemeinde größtentheils auf eigene Kosten ausgeführt hat, ist Beweis dafür. — Aber auch sonst ist man bedacht, das Alte zu erhalten, soweit das Leben nicht unabweisbare Ansprüche macht. — In den katholischen Kirchen zwar befindet sich Alles mehr, so zu sagen, in currentem Zustande, d. h. das Meiste ist entweder neueren Ursprunges und daher der Restauration weniger bedürftig; oder das wenige Alte wird, weil im täglichen Gebrauch und deshalb nicht bloßes Alterthum, mit Liebe, oft mit zu großer, gepflegt. Ganz anders jedoch ist es mit den evangelischen Kirchen, wo

* Der Abdruck dieses interessanten Aufsatzes ist zu unserem Bedauern deshalb verspätet worden, weil einerseits die Redaktion, andrerseits der verehrte Verfasser der Einsendung Schritte gethan haben, um ein Lichtbild des ganzen Kunstwerks oder doch der Hauptgruppe desselben zu erhalten und hiernach einen Holzschnitt als Illustration für unser Blatt zu veranstalten. Die Verhandlungen zogen sich lange hin und sind leider an der Besorgniß des nunmehrigen Besitzers gescheitert, dadurch dem Absatz des von ihm veranstalteten, dermalen noch in der Arbeit begriffenen Kupferstiches Eintrag zu thun. A. d. R.

die überaus zahlreichen Denkmäler der bildenden Künste weniger mehr den Zweck der Erbauung erfüllen, denn als redende Zeugen der Vergangenheit geschätzt werden und deshalb im Allgemeinen doch dem Verfalle mehr ausgesetzt sind. Aber, wie gesagt, man thut sein Möglichstes, um den heutigen Ansprüchen der Bildung an eine so große Stadtgemeinde, wie Breslau ist, auch in dieser Beziehung gerecht zu werden. So finden sich noch immerfort Freunde der Elisabethkirche, welche für die Restauration der in derselben befindlichen Denkmäler oder für Herstellung neuer Sorge tragen. Nächstens soll das kostbare Alabasterdenkmal des berühmten Arztes und Kaiserlichen Rathes Crato von Craftheim († 1585), * mit der Reliefdarstellung des jüngsten Gerichtes, von geschickter Hand vollends restaurirt werden. — Auf den Wunsch eines um die Kirche hochverdienten Vorstehers derselben werden die Denkmäler alle dauerhafte Nummertäfelchen erhalten, um sich bei der Aufsuchung derselben nach der herausgegebenen Beschreibung leichter zurecht finden zu können. — Eine ganz besondere Freude aber hat es bei den Betheiligten erregt, daß Julius Hübner in Dresden, ein geborner Breslauer, dessen Vorfahren in derselben Kirche noch heut ein Epitaphium von 1506 besitzen, durch das neuerwachte Interesse für das Gotteshaus bewogen und aus Familienpietät sich bereit erklärt hat, in dasselbe ein Gedenkbild zu stiften.

Die Magdalenen-Kirche befindet sich seit ihrer letzten, bei Gelegenheit der Einsetzung des schönen durch S. Majestät den hochseligen König geschenkten Glasgemäldes vorgenommenen allgemeinen Restauration, welche jedoch mehr den Bau als die Denkmäler berührte, also seit etwa 20 Jahren in ungestörter Ruhe. Auch hat das dem 12. Jahrhundert angehörende, merkwürdige romanische Portal an dieser Kirche, welches den Beschädigungen der Straßenjugend fortwährend ausgesetzt ist, die vom Museums-Verein erbetene, so leicht herzustellende Umfriedigung noch immer nicht erhalten.

Dagegen sind an der dritten evangelischen Hauptkirche, der zu St. Bernhardin, einer ganz gewöhnlichen, spätgothischen ehemaligen Klosterkirche, bei ihrer 400jährigen Jubelfeier 1853 und seitdem manche bedeutendere Veränderungen vorgenommen worden. Man hat sie von allen Denkmälern gesäubert und ihr so mehr das Aussehen einer reformirten Kirche gegeben und die wenigen Bildwerke, welche des Erhaltens werth schienen, in die einzige angebaute Kapelle, in die sog. Rathskapelle gebracht. Unter diesen jedoch befinden sich allerdings einige sehr bedeutende. Drei von ihnen nun sind im vergangenen Jahre wiederhergestellt worden. Ich erwähne ein reizendes, feines Bild: eine Verkündigung, um 1500 gemalt, und besonders die altberühmte Hedwigstafel. Diese ist ein Altarschrein, welcher aus einer Mitteltafel und zwei Seitenflügeln besteht, außen und innen durchweg mit Malereien bedeckt; das Ganze, geschlossen, 8¾′ hoch und 7′ breit. Die Außenseiten enthalten nur ganz rohe Darstellungen; die inneren Malereien dagegen, welche sich über die 3 Tafeln in 32 Abtheilungen hinziehen und ebensoviel Scenen aus dem Leben der heil. Hedwig enthalten, sind von hohem Werthe, nicht blos für die Alterthumskunde, sondern

* S. Gillet: Crato von Craftheim. 2 Bde. 1860. Frankfurt a. M. — und Dr. H. Luchs, die Denkmäler der St. Elisabethkirche zu Breslau, Breslau 1860. Nr. 268.

auch durch den Styl, welcher eine eigenthümlich schöne Verschmelzung zweier Perioden vertritt. Das Werk ist nämlich zwischen 1453 und etwa 1470 entstanden. Auch dieses ist auf Antrag des kunstsinnigen Kirchenvorstandes und unter Bewilligung der Kosten von Seiten der städtischen Behörden neuerdings durch den auch in weiteren Kreisen durch seinen Savonarola-Carton bekannten, talentvollen Bräuer jun. mit viel Glück restaurirt worden. — L.

Literatur.

In der von Professor V. A. Huber herausgegebenen „Konkordia. Beiträge zur Lösung der sozialen Fragen." (Viertes Heft. Leipzig, Gustav Mayer 1861.) steht ein interessanter Aufsatz: „Die volksthümliche Kunst als soziale Frage," anknüpfend an eine Beschreibung der sogenannten Kapellenbrücke in Luzern, welche über den Ausfluß der Reuß aus dem See führend einen Theil der Stadt mit dem gegenüberliegenden Ufer verbindet, 350 Fuß lang, auf etwa 50 Jochen und in ihrer ganzen Länge gedeckt. Die dreieckigen Giebelfelder in dem Dache, welche durch die Anlage der Joche entstanden, sind zu beiden Seiten mit Schildereien und Reimen ausgefüllt, welche meistens Scenen aus der Geschichte der Stadt und des Kantons Luzern, auch Legenden aus dem Leben ihrer Schutzheiligen darstellen und von den Wappen der Stifter umgeben sind. So wenig künstlerischen Werth diese Bilder haben, so sind sie doch eine Art von lebendiger Chronik vor den Augen der Vorüberwandelnden und veranlassen eine lehrreiche Nutzanwendung. „Ein passender, geschützter, dem Volke zugänglicher Raum findet sich für ein oder ein paar Dutzend Bilder in gar mancher Stadt, so z. B. die Kreuzgänge alter Dome oder ähnliche geistliche Baulichkeiten oder alte Rathhaushallen oder Kaufhäuser. Hängt dieser Raum mit dem Jugendunterricht zusammen, wie z. B. mit einer Domschule oder dergleichen, desto besser! Neubauten mancher Art zu solchen Zwecken könnten noch viel leichter für solche Ausschmückung eingerichtet werden — wir erinnern nur an die Turnhallen der „Zukunft," deren man nicht wird entbehren können, wenn es (wie zu hoffen) mit dem Turnen Ernst werden soll. Und dabei ist immer im Auge zu behalten, daß es sich hier gar nicht nothwendig um gewaltige Luxusbauten handelt, deren Ausschmückung Sache des Staats bleiben müßte, sondern daß auch viel bescheidenere Räume sich zu dieser Art von Bilderchronik gar wohl eignen würden. Auch die geringen Kosten eines solchen Bildes im Vergleich zu der bisher ausschließlich hergebrachten Art von Denkmälern ist von der größten Wichtigkeit. Wenige Städte werden Zehntausende für solche Dinge ausgeben können und mögen; dagegen werden sich in Dutzenden von deutschen Städten einige Bürger finden, die gar wohl im Stande wären, ein paar hundert Thaler auf eine solche Stiftung zu verwenden, die ihren Namen zu wohlverdienten Ehren bringen würde." — „Uebrigens würde man sich gar nicht auf die vaterländische Profangeschichte zu beschränken brauchen, sondern auch die deutsche Sage und Dichtung, Sprich-

wort und sonst Lehrhaftes — endlich auch die biblische Geschichte würde sich (auch abgesehen von Kirchenwänden) unter Umständen gar wohl zu solchen Darstellungen eignen. Was aber die Erklärung solcher Bilder betrifft, so würde erstlich der Knittelvers hoffentlich schon durch diesen Gebrauch und dann dadurch zu Ehren kommen, daß auch die ersten Dichter des Tages es nicht unter ihre Würde halten dürften, den Weg zu betreten, auf dem der ehrliche Luzerner Leutpriester vorangegangen ist."

Chronik.

Baukunst. Der preußische Gesandte in Konstantinopel, Graf von der Goltz, hat mit einem italienischen Architekten einen Kontrakt wegen Ausführung eines Gesandtschaftskapellenbaues aus den Mitteln des für die dortige evangelisch-deutsche Gemeinde gesammelten Kollektenfonds abgeschlossen. Der Bau ist bereits in Angriff genommen. Auch die Gemeinde zu Atmadscha hat Hand an den Bau eines Kirchleins im Walde gelegt, der durch allerhand unvorhergesehene Hindernisse, Hungersnoth, Krankheiten und Viehseuche, eine Zeitlang ins Stocken gerathen war. Ebenso rüstet sich die evangelisch-deutsche Gemeinde zu Jassy zur Restauration ihrer alten baufälligen Kirche, die den Bedürfnissen der Gemeinde gemäß vergrößert und mit einem Thurm versehen werden soll.

Denkmal. In Bretten, Großherzogthums Baden, ist das durch den Bildhauer Friedrich in Straßburg angefertigte Standbild Melanchthons in der Stiftskirche aufgestellt und am 7. Juli d. J. zur Feier dieser Aufstellung eine gottesdienstliche Versammlung gehalten worden.

Stiftung. Nach dem Boten des evangelischen Vereins der Gustav-Adolf-Stiftung (Febr. 1861) ist die am 10. Juli 1860 durch den Generalsuperintendenten Dr. Petersen eingeweihte neue evangelische Kirche zu Friedrichswerth im Herzogthum Sachsen-Gotha von dem Domänenpächter Ernst Friedrich Eduard von Hagen und seiner Gattin Auguste Wilhelmine geborene von Hagen „im Dankgefühle gegen Gott, der uns vielfach gesegnet, und in der Liebe zur Gemeinde Friedrichswerth, welcher unsere Familie seit fast hundert Jahren angehört" (Worte der Stiftungsurkunde) erbaut und von denselben unter das Protektorat des gothaischen Landesvereins der Gustav-Adolf-Stiftung gestellt und Gustav-Adolf-Kirche benannt worden. Auch ist zum Behuf der Instandhaltung der Kirche ein namhaftes Grundstück rechtsgiltig bezeichnet, dessen Erträgnisse seinerzeit der gothaische Hauptverein verwalten wird.

Literatur. Die Nro. 62—64 der evangelischen Kirchenzeitung bringt einen lesenswerthen Vortrag über den evangelischen Altar und dessen Bekleidung, vor und für Frauen gehalten.

Nekrolog. Am 20. September d. J. ist nach langem Leiden der Dombaumeister Ernst Friedrich Zwirner in Köln verschieden. Obwohl Protestant und seinem evangelischen Bekenntnisse von Herzen zugethan, auch vieljähriges Mitglied des Presbyteriums der unirten Kirchengemeinde zu Köln, hat er doch seit mehr als 25 Jahren die Arbeiten der Vollendung des großen römisch-katholischen Münsters entworfen und geleitet und noch sehen dürfen, wie sich das Dach über dem hohen Mittelschiffe dem Abschlusse nähert. An evangelischen Kirchen hat er u. a. die Pläne zu der Schloßkirche in Schwerin, zu der neuen reformirten Kirche in Elberfeld und zu der neuen unirten Kirche in Deutz am Rhein geliefert.

Verantwortliche Redaction und Verlag von **Ebner & Seubert** in Stuttgart.
Schnellpressendruck der **J. G. Sprandel'**schen Buchdruckerei daselbst.

Christliches Kunstblatt

für Kirche, Schule und Haus.

1. November 1861. Nro. 21 u. 22.



Herausgegeben unter Leitung von

C. Grüneisen, K. Schnaase und J. Schnorr von Carolsfeld.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 2 fl. oder 1 Thlr. 6 Sgr. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Die neue Gnaden-Gottes-Kirche zu Schlieffenberg in Mecklenburg-Schwerin.

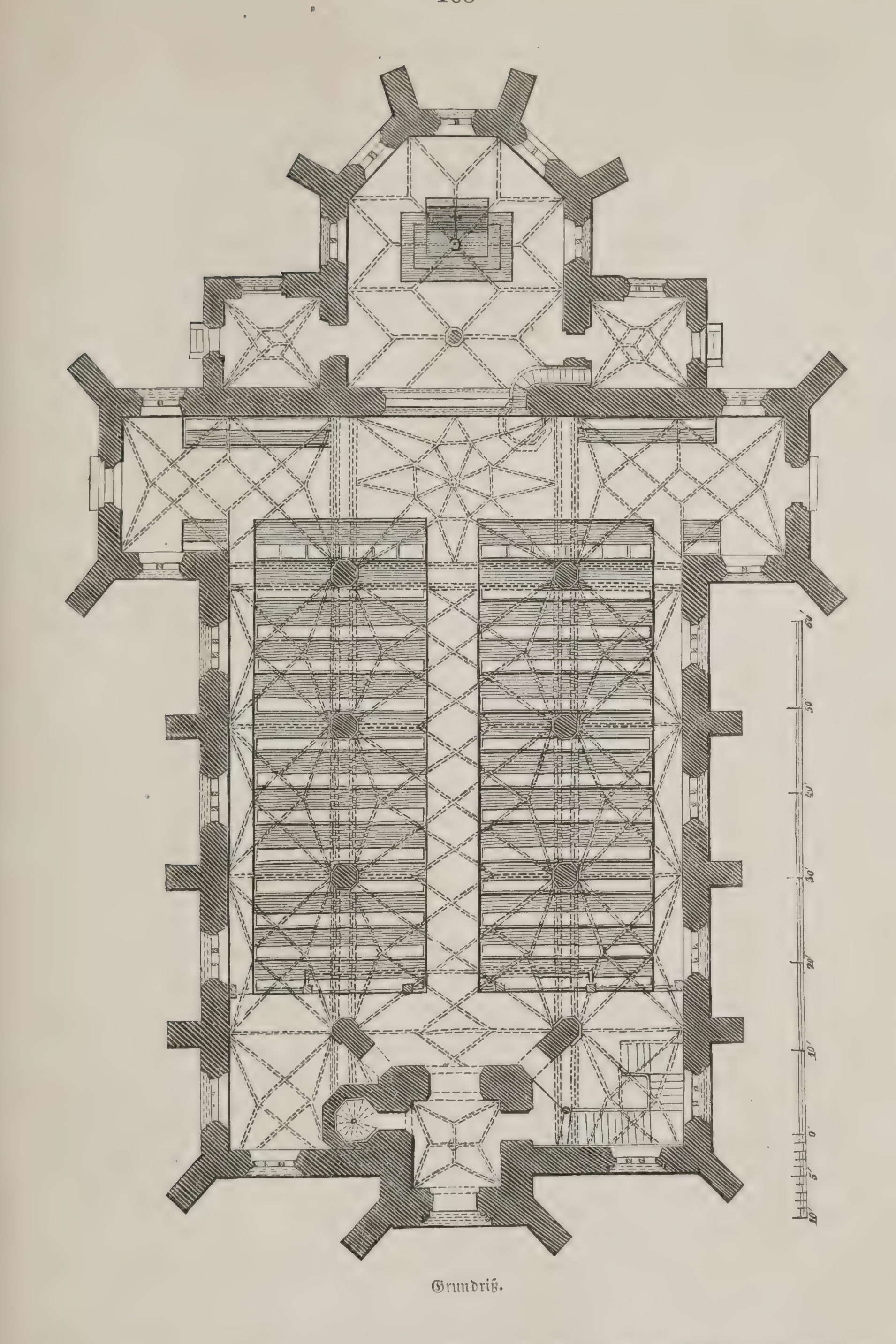
Zu den erfreulichsten Zeichen des wieder erwachten Sinnes für die Würde des Gotteshauses und für kirchliche Kunst gehört die Kirche, welche der Graf Wilhelm von Schlieffen auf Schlieffenberg bei Güstrow aus eigenen Mitteln für seine Begüterung erbaut hat, damit dieselbe sich um sie zu einer eigenen

Parochie sammle. Die mecklenburgische Kirche kann sich freuen, daß sie ein so herrliches Beispiel opferwilliger Liebe aufweisen kann. Fünf Jahre wurde daran gebaut, vom 18. September 1854 bis zu der an demselben Tage 1859 in Gegenwart S. K. H. des Großherzogs von Mecklenburg-Schwerin Friedrich Franz erfolgten Weihe. Hoch auf einer Anhöhe gelegen, ragt sie weit über die Ebenen und Thäler hinweg, welche in ihrer Umgebung mit lieblichen Wäldern und malerischen Landseen geziert sind, selbst der schönste Schmuck der Gegend. Der Platz ist außerdem noch durch eine geschichtliche Erinnerung für die gräfliche Familie geweiht, indem auf der Südseite des Grundes der Kirche der Begräbnißplatz des ältesten Zweiges der gräflich Schlieffen'schen Familie unter dem Schatten einer fast tausendjährigen Eiche sich befindet.

Zum Baumeister hatte der Bauherr den verdienten Professor Ritter von Heideloff zu Nürnberg erwählt; die Ausführung wurde auch hier, wie bei seinen früheren Kirchenbauten in Sonnenberg, Leipzig und Molz bei Linz, von Heideloff's langjährigem und erfahrenem Bauführer Michael Geiger aus Almoshof bei Nürnberg geleitet.

Die Kirche, ein gothischer Backsteinbau, schließt sich im Wesentlichen dem Style der älteren Kirchen des Landes an, doch mit manchen Modifikationen. Sie ist zwar keine Hallenkirche, aber hallenartig, indem das Mittelschiff nur mit mäßigen Oberlichtern die Seitenschiffe überragt, und diese durch hohe dreitheilige Maßwerkfenster beleuchtet werden. Sie besteht aus einem dreischiffigen Langhause von 60 Fuß, vortretenden Kreuzarmen von 84 Fuß und einem mit drei Seiten des Achtecks schließenden Chore von 26 Fuß Breite, neben der sich hier rechts und links niedrige Sakristeien befinden. Die Gesammtlänge beträgt 126 Fuß, wovon 33 auf den Chor kommen, die Breite des Mittelschiffs 23½, die der Seitenschiffe 14, die Höhe dieser bis zu dem alle Theile des Innern bedeckenden Netzgewölbe 30, des Mittelschiffes 50, des Kreuzes 70, des Chores endlich 75 Fuß. Der 160 Fuß hohe Thurm, der meilenweit über die fruchtbare anmuthige Landschaft hinaussieht, mit seiner Mahnung „erhebet zu Gott eure Herzen", steigt in schöner mittelalterlicher Form empor; er steht zwischen der westlichen Giebelmauer 5 Fuß vor und läuft, sich pyramidalisch verjüngend, mit steinernen Galerien in eine kunstreich durchbrochene Spitze aus. Die 50 Fuß hohe Pyramide aus pirnaer Sandstein wurde von dem Steinmetzmeister Ernst Julius Einsiedel in Leipzig sehr solid ausgeführt; auf der Spitze der Kreuzblume strahlt ein über 5 Fuß hohes kupfernes im Feuer vergoldetes Kreuz. Die drei Glocken von 1413, 712 und 446 Pfund Schwere sind Werke, die den Meister, Hofglockengießer Illies in Waren, loben. Ihr Dreiklang in D moll ist vollkommen rein und hell, und die Ornamentik derselben mit den Inschriften Matth. 25, 13. 1 Kor. 16, 13. Matth. 26, 41 ist von reinem und schönem Gusse.

Auch ist der Charakter der Gruppirung der Kirche vor dem erwähnten Gehölze für die Umgebung malerisch berechnet. Der ganze Bau macht den Eindruck des Emporstrebens zum Himmel durch seine der Gothik eigene Ausführung und wirkt durch die reiche Architektonik, durch die mit Stabwerk geschmückten Giebel und die Strebepfeiler mit hohen Fialen, mehr erhebend auf



Grundriß.

das fromme Gemüth als durch Massenhaftigkeit und kolossale Dimensionen. Zu diesem günstigen Eindrucke des Aeußern trägt die saubere Ausführung viel bei. Die Mauern sind durchweg mit übereck gestellten Ziegeln bekleidet, und sämmtlicher Schmuck mit Einschluß des Fenstermaßwerks ist durch Formsteine

gebildet, die in der Schlieffenberger Ziegelei gebrannt sind. Außer der Thurmspitze ist kein Sandstein benutzt.

Nicht minder erhebend zugleich und heiter ist der Eindruck des Innern. Drei reich gegliederte Portale mit kunstvoll geschmückten Thüren führen in die Kirche, zwei in die Sakristeien. 31 große und kleine Fenster, welche die brillante Beleuchtung geben, sind mit Laub und Rebwerk schön verziert. Acht Pfeiler scheiden die Schiffe, jeder achteckig und ohne Kapitäl in die Scheidbögen übergehend, über welchen die den Seitendächern entsprechende Wand durch Triforien von gothischem Stab- und Maaßwerk belebt ist. Aehnliche Maßwerkgalerien zieren die Wände unter den schlanken Fenstern des Chores und der Kreuzarme. Auch die Farbe erhöht den freundlichen Eindruck. Die Wände, welche verputzt sind, haben einen gelblichgrünen ins Lichtgrüne spielenden Ton. Die Rippen des Netzgewölbes zeigen die Naturfarbe des gebrannten Steines; die Kappen sind weiß.

Ausgezeichnet nimmt sich der Chor, zu welchem drei Stufen hinaufführen, mit dem Hochaltar und einem Altarschrein aus, der in reicher Schnitzarbeit vom Bildhauer Rottermund in Nürnberg ausgeführt wurde und in der Naturfarbe des Eichenholzes, woraus er gefertigt, belassen ist. Das anerkannt künstlerisch schöne Altarbild ist von einem jungen Berliner Künstler, Theodor Rabe, gemalt und stellt den gekreuzigten Heiland in dem Augenblicke dar, wo er mit den Worten verscheidet: „Es ist vollbracht". Der erste Schein der wieder hervorbrechenden Sonne trifft das Haupt des Gekreuzigten und von ihm aus weicht die Nacht zurück. Je länger man das Bild betrachtet, desto luftiger und durchsichtiger wird der dunkle Hintergrund. Das Auge, durch keine bunte Landschaft oder Nebenfiguren vom Heiland abgezogen, darf sich ganz in den ernsten erhebenden Eindruck versenken. Das Kreuz ist in einen weißen Kalksteinfelsen eingelassen, ein Todtenkopf und ein Beinknochen liegen zerstreut an seinem Fuße und im Hintergrunde sowie in den beiden Nebenabtheilungen des Altarschreines bemerkt der spähende Blick den in nächtliches Dunkel gehüllten Oelberg; im Vordergrund liegt symbolisch ein Zweig geknickter weißer Lilien am Boden. Der Kopf des Heilandes senkt sich leicht auf den rechten Oberarm; der ernste und doch so milde Ausdruck, so ganz ohne jegliche Verzerrung, gießt Frieden in das Herz des Beschauers, der es empfindet, daß auch für ihn das Wort gesprochen wurde „Es ist vollbracht". Interessant ist der Altartisch, in welchem die heiligen zehn Gebote in ein Stück rothen Sinait eingehauen sind, welches der Bauherr von der Spitze des Berges Horeb herab auf einer seiner morgenländischen Reisen mit heimbrachte und welches an der Brüstung des Altars mit vergoldeter Schrift eingelassen ist. —

An kostbarem Altarschmucke, Leuchtern und andern Bedürfnissen von Silber, meist von der Mutter des Bauherrn gestiftet, ist die heilige Stätte reich.

Da, wo Chor und Mittelschiff sich scheiden, ist an dem Säulenbogen von dem Altar her auf der linken Seite die prächtige Kanzel angebracht, welche gleichfalls von dem oben erwähnten Nürnberger Bildhauer aus Eichenholz kunstvoll gearbeitet ist und deren Schalldeckel besonders reich verziert ist durch pyramidalische Thürmchen. —

Vor dem Altare steht der Taufstein von schwarzem sogenanntem belgischen Granitmarmor.

Im Westen dem Altar gegenüber, sehen wir die Fensterrose geziert mit buntem Glasmosaik, unter welchem sich der Musikchor mit der Orgel befindet,



Ansicht.

deren Gehäuse ebenfalls das Werk des Bildhauers Rottermund in Nürnberg und in natürlichem Eichenholz gehalten ist. Die Orgel, ein Meisterstück von W. Remler in Berlin, besteht aus 20 Registern und 15 klingenden Stimmen, deren mittlere Pfeifen die Fensterrose umkränzen, um diese sichtbar zu erhalten. Die großen Pfeifen stehen auf beiden Seiten unter Bedachung. Die ganze

Architektur des Musikchores ist in altdeutschem Styl von Eichenholz ausgeführt. —

Die Kirche, welche vor den meisten neuerbauten evangelischen Kirchen den Vorzug hat, frei von Emporen zu sein, enthält 300 Sitzplätze und ist (Stein, Holz, Kalk und anderes Material ungerechnet) mit einem Kostenaufwande von etwa 18,000 Thlrn. hergestellt. Dafür ist aber auch ein Gotteshaus entstanden, welches allen von kirchlicher oder künstlerischer Seite zu stellenden Anforderungen bis in die kleinsten und scheinbar unbedeutendsten Theile hinein völliges Genüge gewährt und als ein aufmunterndes Muster für ähnliche Bauunternehmungen dasteht.

Am 18. September 1859 übergab der Graf von Schlieffen durch feierliche Einweihung der neu gebildeten Schlieffenberger Gemeinde diese ebenso solid als architektonisch schön gebaute Kirche, der der Name „zur Gnade Gottes" gegeben wurde. Gottes Gnade hatte freundlich über dem Bau gewaltet, daß kein Unglücksfall dabei zu beklagen war; Gottes Gnade wird darin gepredigt; sie walte fort und fort über diesem Hause des Herrn! — Ernst Keil.

Ueber Christusbilder.

Wir glauben über die Abbildung Gottes des Vaters uns dahin aussprechen zu dürfen. Soll das Bild eine vollkommene Wiedergabe des Geistes, soll es mehr als eine Ahnung des heiligen Gotteswesens sein, so ist jedes Bild des himmlischen Vaters eine Unmöglichkeit. Darf er hingegen dem menschlichen Geiste, der auch das Geistige nur im Bilde denkt, dem es ein Bedürfniß ist, sich Gott und seiner unendlichen Erhabenheit nahe zu bringen, dem ja Gott selbst in menschlicher Gestalt in der Geschichte der Offenbarung nahe trat, eine Hilfe sein, in der sich das schwächere Fassungsvermögen auferbaut und stärkt; so ist es nicht blos erlaubt, so ist es nützlich. Das Bild, das ein edler Geist, ein gläubiger Christ, ein vor Gottes Erhabenheit in den Staub hinsinkender Künstler schuf, wird, ob es auch ein durchaus unzureichendes Abbild des Ewigen ist, dennoch nichts Unwürdiges lehren; weil es Ausdruck des Edelsten und Erhabensten ist, wird es unreinere Vorstellungen abklären; weil es Anschauung eines tieferen Geistes, einer geweihteren Seele ist, wird es reinigend und verklärend auf die Seele wirken. Es ist eine Predigt im Bilde, die nicht einzelne Züge der Anschauung, welche ein edler Mensch sich von Gott gebildet hat, in einem unterbrochenen Nacheinander den Betrachtenden vor Augen führt, die den Gesammteindruck der anbetenden Seele zumal vor Augen führt.

Es ist hierin kein wesentlicher Unterschied zwischen den Bildern Gottes des Vaters und unseres Heilandes Jesu Christi. Kein Bild weder von dem Einen noch von dem Andern wird sich je unterfangen dürfen, als ein entsprechender Ausdruck seines Wesens gelten zu wollen. Wunderbarer Weise ist uns kein Bild von dem schönsten der Menschenkinder, von dem verachteten

Gottespilger auf Erden geblieben. Gottes Ordnung war, daß es nicht so sein sollte. Welcher Künstler wäre im Stande gewesen, über den vorübergehenden Ausdruck des einzelnen Augenblicks das Grundwesen dieser heiligen Person zu zeichnen? Welcher hätte also durch die ungenügende Auffassung des vorübergehenden Ausdrucks, ohne seine Begründung in der Tiefe seines Wesens zu verstehen, die Nachwelt nicht eher verwirrt, als erbaut? Das Bild Christi sollte ein Abbild der Gemeinde in ihrer jeweiligen Gestalt werden. So weit sich das einzelne Zeitalter in das Leben seines göttlichen Heilandes vertiefte, so weit sollte es ihm gegeben sein, das Bild des göttlichen Meisters wieder zu geben. Und wie durch das ganze Leben der Kirche aus der ältesten Zeit ein Grundzug, ich möchte sagen, ein Grundwasser geht, das trotz aller Trübung der Oberfläche gemeinsames Gut aller Zeiten geblieben ist, damit die Abirrung nie eine völlige werde: so sollte auch hier bald sich ein Grundtypus des Bildes Christi entwickeln, der vor einer völligen Verkehrung bewahrte. Denn ohne dieß liefe allerdings die Gemeinde Gefahr, der unreinen Phantasie eines unheiligen Bildners Preis gegeben zu sein und jeglicher Willkür offen zu stehen. Aber davor ist die Gemeinde geschützt durch jene ehrwürdige Erbschaft der alten Zeit. Giebt es auch hier, wie in allen Dingen, keine völlige Schutzwehr gegen das Eindringen ungeweihter und in die Sinnlichkeit herabziehender Darstellungen, wie ja überhaupt in der Kirche mit äußern Mitteln und Schrecken sich wenig erreichen läßt: so steht doch immer das Erbe der Vorzeit auch dem ungeweihteren Künstler als eine heilige Macht entgegen, die ihm entweder zuruft: rühre mich nicht an! oder: laß mich nicht außer Augen. So sind also Bilder Christi zugleich Bilder der Zeit, in der sie entstehen, Bilder der ganzen christlichen Gemeinde, sofern ein wesentlich Gleichbleibendes durch sie alle hindurchgehen wird, Bilder geweihterer Seelen, sofern eine Erhebung und Weihe der Seele dazu gehört, ein Bild dessen zu formen, der der Heilige Gottes war unter dem sündigen Geschlechte, und deßhalb ein Segen für uns, weil ein edler, tiefer Geist mit seiner erhabenen Anschauung uns nur erheben, heiligen, erquicken kann. Es wäre eine Thorheit darum, gegen das Bild als eine lebendige Predigt an uns zu eifern. Nur die verkehrte Behandlung des Bildes ist zu tadeln, nicht aber das Bild selbst.

Es wird unsere Leser, glauben wir, uns nur zum Danke verpflichten, wenn wir ihnen die schönen und tiefsinnigen Worte eines edlen und hochbegabten Mannes mittheilen, des seligen Lavater, der wohl ein Urtheil über solche Dinge hatte. Er schreibt: „Vielleicht sollte es kein Sterblicher wagen, ein Bild von Christus zu zeichnen. Gewiß kann keiner ein würdiges zeichnen. Es ist sonderbar, daß uns die Evangelisten, selbst der Schooßjünger des Herrn, nichts von seiner Gestalt und seiner Gesichtsbildung sagen. Und dennoch denke ich nicht, daß wir uns kein Bild von ihm machen dürfen. Es ist theils nach der eigenen Beschaffenheit und Lage der Dinge unausweichlich, theils nach der Natur unserer Einbildungskraft unmöglich, uns ihn nicht in irgend einer unbestimmten oder bestimmten Menschengestalt zu denken.

„So unmöglich es aber ist, daß wir uns ein würdiges, das ist richtiges Bild von ihm machen, so ist es dennoch sehr leicht möglich, die Unwürdigkeit

und Unrichtigkeit so vieler Bilder von ihm zu fühlen. Ohne ein Ideal von ihm entwerfen zu können, können wir mit Gewißheit sagen: Von allen vorhandenen Christusköpfen ist keiner des großen Charakters würdig. Carracci hat den Heiland als einen jungen Helden ohne Bart gebildet und demselben eine hohe Idee gegeben, die er von den schönsten Köpfen der Alten genommen hat, um den schönsten der Menschenkinder vorzustellen. Eine niedrige und pöbelhafte Gestalt ist in den Christusköpfen von Michel Angelo. Alle, die ich gesehen, sind, gelind ausgedrückt, entweder zu sehr menschlich oder zu wenig, ohne jedoch deßhalb göttlich zu sein. (Ein vollkommen entsprechendes Bild dürfen wir freilich nie erwarten, aber nach immer höherer Vollendung sollen wir streben und darum auch über die Erfordernisse eines idealen Christusbildes uns klar werden.)

„Es ist in der Regel wenigstens ein Hauptbestandtheil, ohne welchen Christus nicht mehr Christus ist, vergessen oder vernachlässigt. Entweder das Menschliche oder das Göttliche, oder das Israelitische oder das Messianische. (Warum findet sich unter allen Köpfen der Alten keiner, von dem irgend ein Menschenkenner jemals sagen könnte: dieser dürfte vielleicht Christus ähnlich sein? Unter andern vielen Gründen, weil Demuth und Liebe fehlen. Apollo hat keinen Funken vom Geist einer Christusphysiognomie, und dieser ist noch der menschlichste der alten Götter. Viel weniger hat es irgend ein Jupiter-Gesicht. Kein heidnisches Göttergesicht gibt es, von dem man sagen könnte: in einer Gestalt wohnen Majestät und Liebe.) Sind aber auch jene vier Charaktere hie und da so ziemlich zusammengeschmolzen, so sind sie's höchstens für wenige Augenblicke. In hundert andere Lagen des messianischen Charakters paßt das Gesicht und die Gesichtsform nicht. Man frage sich bei allen vorkommenden Christusbildern nicht nur: paßt diese Miene für die gegenwärtige Lage? sondern paßt sie zu allen bekannten charakteristischen Lagen des göttlichen Sohnes, der immer zugleich Menschensohn und Messias war? Kann dieß Gesicht Alles sagen und leiden und thun, was wir von Christus wissen? Der ächte Maler studirt den Hauptcharakter und die Grundform. Die Kraft zu wirken und zu leiden, zu Boden zu stürzen und Vater vergib zu flehen, hebe dich, Satan! und ich bin gekommen, das Verlorene zu suchen und selig zu machen, dieselbe Eine Kraft durch annähernde einfache und unzusammengeflickte Linien auszudrücken: das ist hier die Aufgabe. Es ist möglich, solche Linien zu finden, aber unmöglich, alle zu finden und alle mit einander zu verbinden. Denn wenn der geschickteste Maler Christum vor sich sähe, wäre an keine gute Copie zu denken. Entweder würde der Maler die Hoheit und Unerreichbarkeit des Urbildes fühlen, oder nicht. In beiden Fällen könnte er nicht treu kopiren. Die Liebe, welche demselben die Augen aufschlösse, würde ihm die Hände binden. Und freie Hände ohne geöffnete Augen, was wären sie? Indessen ist's doch wichtig, daß man strebe, Versuche zu machen, nicht damit man etwas sage, wie Augustin bei einem gewissen Anlasse spricht, sondern daß man wenigstens nicht schweige.

„Bessere Christusbilder verdrängen schlechtere und löschen den schädlichen Eindruck von diesen aus und machen sie unerträglich. — Je bessere Christusbilder, desto mehr Glauben an Christus. Ein schönes Christusgesicht wirkt Glau-

ben an Christus. Der Vater kann durch Alles zum Sohne ziehen. Alles gibt Christus Zeugniß. Das allgemeine tausendstimmige Zeugniß von Christus zu sehen und zu hören, heiße ich Glauben und Geist haben. — Wer Christi lebendes Gesicht erkannte, in ihm des Vaters Ebenbild sah, der glaubte und hatte Sinn für alle Wahrheit und Göttlichkeit.

„Nur Mangel an physiognomischem Sinn (an diesem tieferen, von der Gestalt in's Herz und Wesen dringenden und sich hinein versenkenden Sinne) war es, daß man Christus nicht glaubte. Nur dieß Nichtgefühl der Einfalt und Unschuld (und göttlichen Hoheit) seines Gesichtes konnte rufen: Hinweg mit ihm! Pilatus fühlte etwas von dieser Unschuld und darum kostete es ihn so harten Kampf, zu urtheilen, daß ihr Begehren geschehen sollte; aber er fühlte es nicht ganz. Doch wusch er sich die Hände und bezeugte: ich finde keine Schuld an ihm. Hätte er sein Gesicht ganz gefühlt, er hätte sich nicht übertäuben lassen. Aber es mußte so zugehen, damit die Schrift erfüllet würde. Wenn sie ihn erkannt hätten (im vollen Ausdruck seiner Liebe), hätten sie den Herrn der Herrlichkeit nicht gekreuzigt. — Noch ein Paar Jahre wird's Gelächter, dann ernste, heilige Wahrheit sein. Mit dem Steigen und Sinken des Christenthums steigt und sinkt physiognomischer Sinn. Mit dem Steigen und Sinken des Christenthums steigt und sinkt die Schönheit der Christusgemälde.

„Nicht jeder Christ kann ein Christusgesicht zeichnen. Aber gewiß der geschickteste Maler ohne Glauben und Liebe zu Christus wird nichts Erträgliches schaffen. Jeder Maler malt mehr oder minder sich selbst. Wie Einer ist, so malt er auch. Jeder Christ hat so gewiß Züge von Christus, Mienen von Christus, so gewiß er vom Geiste Christus hat. Wer das bestreitet, hat gewiß wenig Menschen- und Christuskenntniß. Demuth, Geistesstärke, Geduld, Glaube, Liebe, Hoffnung haben in allen Welten dieselben wesentlichen Grundzüge. Tugend Einer Art hat Einen Charakter; Christus-Tugend hat Christus-Charakter. Haben alle religiösen Gesellschaften vom Geiste ihrer Gesellschaft in ihren Mienen, sollte die geistreichste Gesellschaft der Gesalbten Gottes keinen eigenen, unentlehnten Charakter haben? Je mehr Glauben und Liebe zu Christus, gewiß desto mehr eigentliche Mienen von ihm. Vielleicht aber, wer ganz glaubt und liebt, kennt Christus nicht nach dem Fleische und will ihn nicht kennen, oder zittert, einen Entwurf zu wagen. Wagt's doch Keiner, die volle Sonne zu malen."

So weit der vortreffliche Mann. Wer fühlte nicht die tiefe Wahrheit, den heiligen Ernst dieser Worte? Wer fühlte sich dadurch nicht aufgefordert, einer Sache, welche Viele als gleichgültig ansehen, mehr Aufmerksamkeit zuzuwenden; das Schlechte nicht den ohnehin nur schwachen Sinn noch mehr verderben zu lassen, vielmehr am heilig Schönen den Sinn für's Bessere und Edlere mehr und mehr zu wecken? Wer in dem heilig edlen Antlitze Jesu las, dem war es eine ewig unentreißbare Freude; wer in seinen milden Zügen den Heiland der Menschen und die Herrlichkeit des Gottessohnes geschaut, dem war es nicht mehr möglich, zu jenem Pöbel abzufallen, der den Heiligen Gottes mit Schande und Schmach belud. In seiner Brust wohnte ein tiefes Sehnen zu ihm, der seine Seele zu sich gezogen, der ihm als ein heiliges Vorbild eines edlen Men-

schenlebens entgegenstrahlt. Und sollte ein heiliges, edles, geisterfülltes und aus dem Geiste erzeugtes Christusbild nicht etwas Aehnliches, wenn auch in schwachem Abglanze, wirken können? Sollte es nicht einen Eindruck in einer sinnigen, nachdenklichen Seele erwecken können, welchen ihr nichts hienieden raubt, welcher den Menschen hineinbegleitet in jene dunkeln Stunden, wo so viele Erinnerungen dieses Lebens erbleichen, wo aber jener tiefgehende, in's Herz und Mark des Lebens gedrungene Eindruck nur um so heller erstrahlt und zu mildem tröstlichem Lichte in den Stunden des Verzagens wird?

Darum seien wir eifrig, das Schlechte, Häßliche, Gemeine auf heiligem Gebiete zu verscheuchen. Lieber kein Bild, als ein solches, das die Seele hinabzieht in das Reich des Gemeinen. Aber fördern wir um so eifriger, und scheuen wir hiebei einige Gulden nicht, das Edle, das aus dem Geiste Geborene, das den Geist verkündigt und über die Sinnlichkeit erhebt, weil es selbst aus dem Geiste erzeugt wird. Wer in Christo lebt, wird Ein Geist mit ihm und wird auch mehr und mehr verklärt in sein heiliges Bild. Er hat kein Bild seines himmlischen Antlitzes hinter sich gelassen; umsonst hat es die Sage gedichtet; aber in seiner Gemeinde will er die Züge seines Antlitzes darstellen; in ihr sollen sie, wenn auch in mancherlei Abstufungen vertheilt, lebendig fortleben. Und wo ein künstlerischer Mensch dieses Bild in frommer Menschen Antlitz gelesen, da soll er die geschauten Züge vereinen und in einem einheitlichen, geschlossenen Ganzen uns als ein rechtes Christusbild darstellen, damit es Vieler Seelen erbaue und ein Geist des Lebens von ihm ausgehe und verklärend wirke auf des eigenen Angesichtes Züge. E.

Fußböden, Heizapparate und Altäre in evangelischen Kirchen.

Von Divisionsprediger Dr. Kottmeier in Düsseldorf.

Im Anschlusse an das in Nr. 9 und 10 d. Bl. v. J. 1860 über „Kirchenfenster und Kirchenthüren" Gesagte wenden wir uns nun zunächst zur Betrachtung

des Fußbodens.

Hiermit betreten wir das Innere des Gebäudes, haben es jedoch noch immer nur mit den Grenzen desselben und zwar mit der unteren Grenzfläche des zum Gottesdienste bestimmten Raumes zu thun. Dieser Raum soll durch seine gesammte Einrichtung und Ausstattung einen des Zweckes würdigen, durch Nichts gestörten harmonischen Eindruck hervorbringen. Daher ist kein Theil der ihn umgrenzenden Flächen, zumal nicht ein so umfangreicher, wie ihn der Fußboden des ganzen Gebäudes dem Auge darstellt, unbeachtet zu lassen oder als unbedeutend zu betrachten. Allerdings tritt diese Bedeutsamkeit am augenscheinlichsten hervor in großen katholischen Kathedralen, in welchen kein festes

Gestühle den Ueberblick über den Fußboden hindert, und etwa nur leicht portative Schemel und Sessel nach Bedürfniß jedes Mal hingestellt und nach dem Gebrauche sogleich wieder fortgeräumt, nur vorübergehend und theilweise, gleich den Menschen selbst, den Blick hemmen. Aehnlich ist es auch in englischen Kathedralen; in der Londoner Paulskirche z. B. verwebt sich der Eindruck des dem Blicke des Eintretenden sofort offenliegenden, in Marmor-Mosaik ausgeführten Fußbodens auf sehr angemessene Weise mit dem Eindrucke des Ganzen. Aus der Höhe der Kuppel und von der im Innern derselben herumlaufenden Flüstergallerie herab gesehen, entfaltet sich das ganze Bild der Mosaik-Zeichnung ungehindert, und gewährt, da hier der Mittelpunkt der Zeichnung sich befindet, einen überraschend schönen Anblick. In unsern Kirchen wird freilich immer ein verhältnißmäßig großer Theil der Grundfläche durch das feste Gestühle dem Auge entzogen; und wir wollen das auch nicht ändern, denn die Predigt als ein Haupttheil des evangelischen Gottesdienstes erfordert durchaus eine Menge von festen Sitzen; ein in der frei und leer gelassenen Kirche unvermeidliches Umhersuchen und Gehen und Stehen wäre unvereinbar mit dem Charakter unsers Gottesdienstes. Ebensosehr aber ist ein unschönes und von anderer Seite ebenfalls störendes Zusammenengen der Kirchenstühle, um nur möglichst viele Sitze zu gewinnen, zu vermeiden. Es wird daher in den breiten Gängen und in den am Eingange sowohl als vor und auf dem Chor frei zu lassenden Räumen immer noch ein auch in kleineren Kirchen verhältnißmäßig nicht unbedeutender Theil der Grundfläche dem Auge offenliegen und der Beachtung werth sein. Dazu kommt, daß auch der Fußboden unter den Stühlen, wenn auch weniger aus Schönheits- als aus Zweckmäßigkeitsrücksichten bei der innern Einrichtung der Kirche alle Aufmerksamkeit verdient.

Die erste und allgemeinste Forderung, welche wir aufzustellen haben, ist, daß der Fußboden fest und sicher, gleichmäßig und eben und überhaupt so angelegt sei, daß auch der in seinem andächtigen Gemüthe anderweitig Beschäftigte ohne Anstoß, Störung und Gefahr über ihn dahinzuschreiten vermag. Daher ist vor allen Dingen sein Grund so fest und genau zu legen, daß die Steinplatten oder das Holzgetäfel, oder woraus er sonst bestehen möge, nicht zu sinken und nicht sich zu verschieben vermögen; daher sind keine erhaben gearbeiteten Gedenktafeln oder Grabsteine zu dulden, dergleichen man aus jener Zeit, da die Kirche noch zugleich Begräbnißplatz war, in manchen alten Kirchen noch viele findet. Außer der angedeuteten Zweckmäßigkeitsrücksicht erhebt sich aber auch sowohl der Zartsinn gegen die Verstorbenen, als auch das Schönheitsgefühl dagegen. Selbst die in Erz gegossenen Platten, wenn sie auch länger widerstehen, sind nicht geschützt gegen die endlich auch sie ergreifende Zerstörung. Die französische Revolution, die bei allen Gräueln der Verwüstung, wodurch sie gekennzeichnet ist, doch sich das Verdienst erworben hat, manches verjährte Vorurtheil ausgerottet, so manchen althergebrachten Mißbrauch abgeschafft zu haben, hat auch die Todten aus den Kirchen verbannt; und was Anfangs vielleicht Vielen als ein frevelhafter Eingriff der weltlichen Hand in das kirchliche Recht der Todten und als ein Sakrilegium erschien, das hat die vorurtheilslosere Folgezeit nicht nur als eine heilsame sanitätspolizeiliche Maßregel, sondern auch

als eine Hebung der heiligen Würde, die dem für die Lebenden bestimmten kirchlichen Orte zukommt, dankbar erkennen müssen. Desto nachdrücklicher ist gegen die leider hie und da noch immer vorkommenden einzelnen Ausnahmsfälle, wenigstens evangelischerseits zu protestiren.

Soll nun der Fußboden steinern oder hölzern sein? Das wird sich in Betreff des Materials als die Hauptfrage darstellen. In einem Betsaal oder in einer einem solchen sich nähernden Hauskapelle werden wir nichts anderes erwarten, als einen hölzernen Fußboden; hingegen würden wir sehr überrascht sein, denselben in einer großen Kathedrale, in einem gothischen Dome zu finden. Wir fühlen sofort, daß dort mit dem Charakter des gemüthlichen kleinen Raumes der hölzerne, hier mit dem großartigen soliden Steinbau der steinerne Boden besser harmonirt. Das wird uns leiten müssen, wenn wir nun die Frage hinsichtlich der zwischen beiden stehenden Mittelkirchen, wo sie am häufigsten sich aufwerfen wird, beantworten sollen. Es scheint zwar, wenn wir in der rauheren Jahreszeit so oft über Kälte des Fußbodens klagen hören und uns erinnern, wie sehr die Gedanken auch der andächtigsten Zuhörer, und noch mehr der Zuhörerinnen, durch fortwährenden Kampf mit den immer mehr erkaltenden Füßen abgezogen werden, als ob wir uns sofort für die Anwendung des wärmer haltenden Holzes entscheiden müßten; allein diese Rücksicht kann doch nicht in allen Fällen durchschlagend sein. Denn einestheils gilt dieselbe nur für die kälteren Monate, und anderntheils würde auch bei der Anwendung von Steinen doch unter den feststehenden Kirchenstühlen eine Lage von Holz angebracht werden können, wodurch der Boden derselben sich um einige Zoll erheben und dadurch um so besser vor der Kälte von unten und dem namentlich am Boden leicht hinstreichenden Zuge geschützt sein würde. Der Gesammtblick, welcher den Boden unter den Sitzen nicht erreicht, wird dadurch nicht gestört. Will man noch mehr, so werden Fußteppiche oder Strohmatten in den Stühlen das Gewünschte leisten. Selbst in den Gängen lassen sich Solche, wenn es nöthig sein sollte, nach Bedürfniß leicht legen und wieder entfernen. Sie hindern zugleich das Geräusch der Kommenden und Gehenden. Wird aber, wie es im höchsten Grade wünschenswerth ist, die Kirche auf zweckmäßige Weise geheizt, so verliert — sollten wir meinen — der von der Kälte hergenommene Grund gegen jede Anwendung von steinernen Fußböden alles Gewicht. Es wird also vor allen Dingen die Frage vom ästhetischen Gesichtspunkte aus beantwortet werden müssen. Und da würden wir uns nur bei solchen Kirchen mittlerer Größe für den hölzernen Fußboden des ganzen Raumes entscheiden, welche entweder in ihrem ganzen Innern den Charakter eines Holzbaues an sich tragen, oder dem Saalartigen sich nähern, oder allenfalls auch bei solchen kleineren Basiliken, in welchen das offen sichtbare Gebälk des Dachstuhles gewissermaßen eine Harmonie mit dem Holzgetäfel des Fußbodens darbietet.

Wo die Sparsamkeitsgründe überwiegen, da wird man sich mit einer einfachen Zusammenfügung von Dielen, im äußersten Falle tannenen, im bessern Falle eichenen, begnügen. Allein wenn man doch in dem übrigen Bau auch den Schönheitssinn irgendwie zu befriedigen sucht, so ist kein Grund vorhanden, warum man hierbei an den Fußboden, der doch einem so großen Theile nach

ebensogut dem Blicke sich darbietet, wie die Wände, stets zuletzt denken sollte. Wenn in den größern Zimmern eines irgend über das Gewöhnliche hinausgehenden und auf schöne Ausstattung Anspruch machenden Privathauses der Blick durch tannene Bretter beleidigt werden würde: wie sollte denn das Gotteshaus sich damit begnügen dürfen? Und in der That sind die Kosten nicht so groß, daß nicht, auch bei spärlichen Mitteln, so gut z. B. die Orgelbühne mit feiner Lackfarbe angestrichen wird, der Fußboden, so weit er von dem festen Gestühle nicht bedeckt wird, eine einfache Parquetirung erhalten sollte; und wäre es auch nur eine im regelmäßigen Muster wiederkehrende Durchkreuzung und Einrahmung des Tannenholzes durch eichene Streifen, wodurch zugleich für eine größere Festigkeit des Ganzen gesorgt sein würde. Was die bei reicherer Parquetirung anzuwendenden Muster betrifft, so bemerken wir hier nur im Allgemeinen, daß dieselben stets der kirchlichen Würde angemessen sein und in Harmonie mit dem Charakter des ganzen Baues stehen müssen; im Einzelnen wird Dasjenige größtentheils auch hier seine Anwendung finden, was wir sogleich von den Mustern der Steinfußböden zu sagen haben werden.

Nach dem eben Gesagten betrachten wir Holz als die Ausnahme, Stein als die Regel. — Da sind denn nun gleichmäßige, etwa rautenförmige Schieferplatten das Einfachste, über welches wir jedoch gern hinausgehen möchten. Graue oder bläuliche nebst weißlichen Marmorplatten in nicht zu großen Dimensionen bieten sich da, besonders wo etwa Marmorbrüche in der Nähe sind, als ein nicht zu theures Material dar. Aus einer geschmackvoll wechselnden Zusammenstellung solcher ergeben sich mancherlei dem Auge wohlgefällige Muster, welche sich durch Anwendung von größeren und kleineren und von verschiedenförmig geschnittenen Steinen zu allerlei, auch bedeutungsvollen Zeichnungen weiterbilden lassen. In den zwischen dem Gestühle hinlaufenden Gängen würde im Allgemeinen das vorherrschend streifenförmig Fortleitende passend erscheinen. Der freiere Raum, zu welchem sich die Gänge vor den zum Chor führenden Stufen erweitern, bei einer im Kreuz gebauten Kirche der Mittelpunkt des Ganzen, würde etwa die Figur des Kreuzes zu tragen haben, auf welches die Umgebungen passend hinzudeuten und hinzuleiten haben würden. Wenn das zweite trullanische Concil im Jahr 691 das Belegen der Fußböden mit Kreuzzeichen verbot, so hatte es dabei wahrscheinlich die Privatwohnungen im Auge. Die Stufen sondern sich und den über ihnen liegenden Raum des Chores von selbst ab. Auf dem letzteren würde z. B. eine vom Altar strahlenförmig ausgehende Zeichnung angemessen erscheinen. Der Taufstein könnte den Mittelpunkt eines Sternes oder Kreuzes bilden. Ob auch die Kanzel und der Weg zu derselben sich auf ähnliche Weise auszeichnen läßt, das hängt von der Stellung und Form derselben ab.

Wo ein feinerer und schönerer Marmor, vielleicht in mannichfachen Farben zu Gebote steht, da läßt sich natürlich noch Vollendeteres darstellen; immer aber muß der Reichthum und die Pracht an diesem Orte im richtigen Verhältnisse zu dem Ganzen stehen. Ist es hierdurch gestattet, noch weiter zu gehen, so wird allerdings ein künstlerisch gearbeiteter eigentlicher Mosaik-Boden das Vollkommenste sein. Was darin geleistet werden kann, zeigt uns schon das Alterthum,

dessen Vorbild auch in den italienischen Basiliken und dann auch diesseits der Alpen Nachahmung fand, wo schon im elften Jahrhundert der vielfarbige Schmuck des Bodens (pavimentum vario lapidum artificio decoratum) rühmend erwähnt wird. Ob die seit dem 12. Jahrhundert geübte Kunst, in Ermangelung des vielfarbigen natürlichen Steines, eine Mosaik aus verschieden gefärbten und auch der Zeichnung gemäß verschiedenförmig gebildeten, glasirten Ziegeln herzustellen, auch jetzt noch zur Nachahmung zu empfehlen sei, wollen wir nicht entscheiden. Jedenfalls aber würde die vervollkommnete Technik auch in dieser Art Arbeit heutzutage Zierlicheres und Vollendeteres zu liefern im Stande sein. Welches Material und welche Arbeit man aber auch wählen möge, immer wird in der Darstellung selbst das Arabeskenartige, vielleicht je nach Umständen in das Symbolische übergehend, den Figurenbildern vorzuziehen sein, da es doch anstößig erscheinen müßte, die — wie am kirchlichen Orte doch vorauszusetzen wäre — der heiligen Geschichte entnommenen Figuren allen Unreinigkeiten des Fußbodens und dem rücksichtslosen Tritte der Darüberhinschreitenden auszusetzen, wie dieses schon im Mittelalter bei der nicht selten auf den Fußböden vorkommenden Darstellung von Engel- und Heiligengestalten gerügt wurde.

Nachdem wir nun, was zur Vollendung des Kirchengebäudes selbst noch erforderlich war und, wenn man will, noch als Theil desselben angesehen werden kann, besprochen haben, gehen wir jetzt zu solchen unbeweglichen Theilen der ganzen Einrichtung über, welche, jeder für sich, gleichsam einen abgesonderten Bau im Gebäude bilden.

Ehe wir hier jedoch auf das dem gottesdienstlichen Gebrauche unmittelbar Angehörende kommen, sei es erlaubt, mit einigen Worten von einer zwar nicht unbedingt nothwendigen, aber doch höchst wünschenswerthen und die kirchlichen Zwecke fördernden Einrichtung zu reden, deren Apparate zwar zum Theil als abgesonderte kleine Bauten im Gebäude erscheinen, zum Theil aber auch mit dem Bau des Ganzen in so enger Verbindung stehen, daß ihre Erwähnung hier den passendsten Uebergang bildet. Wir meinen

die Heizung und ihre Apparate.

Wenn wir auch diese in unsere Besprechung mit hineinziehen, so sind wir dazu nicht allein durch deren mittelbar der Andacht Vorschub leistende Wirkung berechtigt, sondern auch durch die bei den anzuwendenden Apparaten sich darbietende ästhetische Seite. Das Wohlthuende einer künstlichen Erwärmung der Kirchen in der rauhen Jahreszeit für jeden Besucher, nicht etwa nur um der augenblicklichen Behaglichkeit, sondern um der Abwehr der aus der Kälte entstehenden Störung willen, insonderheit aber für alte, kränkliche und schwächliche Personen, welche in manchen Fällen ohne eine solche Einrichtung ein halbes Jahr lang vom gemeinschaftlichen Gottesdienste ausgeschlossen sein würden, ist zu einleuchtend, als daß wir uns prinzipielle Gegner denken könnten. Die hartnäckigen Anhänger des Alten wären darauf hinzuweisen, daß die Anwendung

irgend eines Wärmeapparates durchaus nichts Modernes ist. Wir wollen uns nicht auf die durch den katholischen Kultus erforderten Rauchfässer, Räucherungen und Lichtermassen („cereorum moles sole fulgente“, wie schon in den ersten Jahrhunderten geklagt wird) berufen, welche die Erwärmung des Kirchenraumes zwar nicht zum Zwecke, wohl aber, wenn auch bei strenger Kälte in unvollkommnem Maße, zur Wirkung hatten und haben. Wir erinnern vielmehr nur an den seit unvordenklichen Zeiten namentlich in nördlichen Ländern üblichen Gebrauch von größeren oder kleineren Kohlenpfannen, die entweder, von beträchtlicher Größe, in den Kirchen aufgestellt, oder, wie es namentlich in Holland und den angrenzenden norddeutschen Gegenden bis in die neueste Zeit herein üblich war, in Gestalt kleiner oben vergitterter Feuerbecken an den Eingängen in großer Menge zum Vermiethen bereit gehalten wurden. Diese, auch abgesehen von dem schädlichen Kohlendunste und der durch das Umhertragen und das Hinzuwerfen von neuen Holzkohlen und von Räucherwerk entstehenden Störung höchst mangelhafte und dem Zwecke sehr unvollkommen entsprechende Aushülfe durch etwas Zweckmäßigeres und Vollkommeneres zu ersetzen, haben wir namentlich von den praktischen Engländern zu lernen angefangen.

In Betsälen, Kapellen und kleineren Kirchen kann die Sache nichts Schwieriges haben. Und wenn man auch bei Kirchen von mittlerer Größe die Möglichkeit zugibt, so wird man doch vielleicht eine genügende künstliche Erwärmung der weiten Hallen sehr großer Kirchen, namentlich hochgewölbter und mehrschiffiger Dome, für unausführbar halten. Jedoch mit Unrecht, wie die Erfahrung auf überraschende Weise zeigt. Uns ist das Beispiel eines großen protestantischen, aus drei hohen Schiffen, weitem Chor und vielen offenen Seitenkapellen bestehenden, an 7000 Menschen fassenden Domes bekannt, welcher den ganzen Winter hindurch sonntäglich durch vier zweckmäßig angebrachte eiserne Oefen, allerdings von kolossaler Größe und mit ausgedehnter Röhrenleitung, eine genügende Wärme erhält. Eine Temperatur, wie sie im häuslichen Zimmer behaglich ist, ist in der Kirche nicht erforderlich, ja, um der daselbst doch nicht abzulegenden winterlichen Bekleidung willen nicht einmal wünschenswerth. Und sollte auch in den größten Kirchen der erwünschte Wärmegrad nicht immer zu erreichen sein, so ist es doch unleugbar schon ein großer Gewinn, wenn die Kirchgänger z. B. statt der — 5^0 draußen + 5^0 drinnen finden. Ueberhaupt können die für den protestantischen Gottesdienst so seltenen Ausnahmen derartig großer Kirchen nicht maßgebend sein. In allen andern Fällen aber kann die Ausführbarkeit einer vollkpmmen genügenden Heizung nicht in Frage gezogen werden. Auch der verhältnißmäßig nicht erhebliche Kostenpunkt könnte doch nur bei ganz armen Gemeinden ein Hinderniß sein.

Es würde zu weit auf das Gebiet des eigentlich Technischen führen, wenn wir die Zweckmäßigkeit der verschiedenen Heizungsmethoden nach allen Seiten hin, namentlich auch in baulicher und ökonomischer Hinsicht, im Einzelnen vergleichen und prüfen wollten. Wir müssen uns daher mit einigen unsern Zweck näher berührenden, vornehmlich das Aesthetische in's Auge fassenden Bemerkungen begnügen.

Zunächst bietet sich hier die Anwendung von Oefen dar, deren in neuerer Zeit so vielfältig vervollkommnete Konstruktion um so mehr alle Aufmerksamkeit erfordern würde, als es namentlich in größeren Räumen besonders darauf ankommt, daß von der entwickelten Wärme Nichts verloren gehe. Da es in den Kirchen nicht sowohl von Wichtigkeit ist, eine dauernde, längere Zeit hindurch sich erhaltende, als vielmehr nur für bestimmte, kürzere Zeiten eine schnell ausströmende Wärme zu erzielen: so verdienen eiserne Oefen vor den gemauerten, Porzellan- oder Kachelöfen jedenfalls den Vorzug. Welcher Art sie aber auch seien, so ist, neben der Zweckmäßigkeit ihrer Einrichtung und Aufstellung, auch die mit dem Charakter des ganzen Gebäudes harmonirende schöne Form desselben in's Auge zu fassen; um so mehr, da sie nicht als portative Geräthe, sondern als architektonische Theile des Ganzen zu betrachten sind. Wenn man die in gewöhnlichen Wohnhäusern üblichen Formen vermeiden will, so hüte man sich, sowohl hier, wie bei allen kirchlichen Geräthen, vor dem nicht selten hervortretenden Irrthume, als ob die gothische Form überhaupt und in allen Fällen gleichbedeutend sei mit der kirchlichen. Für eine gothische Kirche ist sie es; aber nicht mehr, als für eine romanische Kirche die romanische. Bei jedem einigermaßen bedeutenden Kirchenbau würde es sich lohnen, Modelle oder Zeichnungen, von dem Architekten des Gebäudes, mit diesem im Einklange, entworfen, der Eisengießerei zur Ausführung vorzulegen.* Dabei ist nicht allein der Stil des Baues im Allgemeinen, sondern auch der — um der untergeordneten Bedeutung willen allerdings möglichst unscheinbar zu wählende — Ort der Aufstellung in Betracht zu ziehen, damit der kleine Eisenbau auch zu seinen nächsten Umgebungen passe. Wenn man hier einen passenden Ort für symbolisches Bildwerk finden will und dabei nach ältern Vorbildern sucht, so scheinen sich als nächste Analogie die oft größeren und reich verzierten Weihrauchgefässe des Mittelalters mit ihrer Symbolik darzubieten. Jedoch ist bei Nachahmung derselben mit großer Vorsicht zu verfahren. Nicht brauchbar werden solche Darstellungen sein, welche sich auf den aufsteigenden Weihrauchduft, als ein Bild des Gebetes, beziehen, wie z. B. die drei Männer im Feuerofen an einem noch erhaltenen Gefässe der Art; oder welche spezifisch katholisch, oder von einer zu complizirten und schwer verständlichen Symbolik sind. Die übliche thurmartige Krönung (woher statt „thuribulum“ der Name „turribulum“ entstand), ließe sich unter Umständen aufnehmen. Eine Symbolik, welche sich auf die ausströmende materielle Wärme als Bild für die Herzenserwärmung durch die von dem Herrn ausgehende Liebe bezöge, würde sich sehr empfehlen.

(Schluß folgt.)

* Welchen Fehlgriffen man ausgesetzt ist, wenn die Form etwa der freien Erfindung des Modelleurs einer Eisenhütte überlassen wird, zeigt das Beispiel eines für gothische Umgebungen bestimmten Ofens, dessen Umrisse aus arabeskenartig zu Spitzbögen zusammengebogenen Ranken und Zweigen bestanden; im Widerspruch mit dem Charakter der soliden Festigkeit, den sowohl der gothische Bau, als das Material des Eisens in Anspruch nimmt, und im Widerspruch mit der Bestimmung des Ofens, Hitze zu erzeugen, wozu ein leichtes Holzgeflecht übel paßt.

Verantwortliche Redaction und Verlag von **Ebner & Seubert** in Stuttgart.
Schnellpressendruck der **J. G. Sprandel**'schen Buchdruckerei daselbst.

Christliches Kunstblatt

für Kirche, Schule und Haus.

1. Dezember 1861. Nro. 23 u. 24.



Herausgegeben unter Leitung von

C. Grüneisen, K. Schnaase und J. Schnorr von Carolsfeld.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 2 fl. oder 1 Thlr. 6 Sgr. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Fußböden, Heizapparate und Altäre in evangelischen Kirchen.

Von Divisionsprediger Dr. Kottmeier in Düsseldorf. (Schluß.)

An diese Heizungsart schließt sich, um der auch dazu erforderlichen, in der Kirche aufzustellenden Apparate willen, zunächst die Heizung durch Gasflammen an. Auf diese noch wenig verbreitete Methode führte die nahe liegende Erfahrung von der oft höchst unbequemen Heizkraft des nur zur Erleuchtung ange=

wendeten Gases. Die Versuche, diese Heizkraft nutzbar zu machen, sind noch zu neu und zu vereinzelt, als daß sich über die zweckmäßigste Art, oder über die aus ästhetischen Rücksichten empfehlenswertheste Form der erforderlichen Apparate, welche sich doch jedenfalls innerhalb des aus Zweckmäßigkeitsgründen Zulässigen zu halten hat, schon etwas Bestimmtes sagen ließe. Apparate, wie man sie bereits zur Anwendung gebracht hat — etwa eine vielfältig fein durchbohrte Eisenplatte, welche eine sehr große Menge kleiner Gasflämmchen ausströmen läßt, durch welche wiederum eine darüber liegende Platte erhitzt wird — scheinen sich noch aller ästhetischen Behandlung zu entziehen. Wo man daher etwa durch eine zu Erleuchtungszwecken schon vorhandene Gasröhrenleitung darauf geführt wird, da möge man immerhin den Versuch machen, aber alle erforderlichen Einrichtungen, wenn man ihnen nicht eine zu dem Ganzen passende, wohlgefällige Form geben kann, so sehr wie möglich dem Auge entziehen. Im Uebrigen aber scheint es gerathen, erst weitere Erfahrungen abzuwarten.

Geradezu das Auge beleidigend aber, hie und da selbst den Füßen hinderlich sind die in ihren Anfängen nothwendig sehr umfangreichen und dann durch die ganze Kirche sich vielfältig verzweigenden Röhrenleitungen, welche zur Wasser- oder Dampfheizung erforderlich sind, wenigstens nach derjenigen Einrichtung, welche wir zu besichtigen Gelegenheit hatten. Auch wird nicht allenthalben die Lokalität von der Art sein, daß sich, ohne für Auge und Ohr Störung zu veranlassen, zur Anbringung der nothwendigen großen Siedekessel Gelegenheit finde. Freilich ist die Art der Erwärmung eine angenehme, und die durch alle Kirchenstühle über den Fußboden hingeführte Röhrenleitung kann namentlich den Füßen der Sitzenden sehr erwünscht sein; aber dadurch werden die angedeuteten Uebelstände nicht aufgehoben.

Dem gegenüber scheint sich durch die Vermeidung eines jeglichen dem Auge sichtbaren Apparates die Luftheizung am meisten zu empfehlen. Allein die Erfahrung hat den nachtheiligen Einfluß der auf solche Weise ausgetrockneten Luft auf die Gesundheit, um dessentwillen man mancherwärts von dieser, wenn auch mit großen Kosten hergestellten Heizungsart zurückgekommen ist, zu sehr gezeigt, als daß wir derselben ohne Weiteres den Vorzug geben könnten. Besondere Wasserverdunstungs-Apparate, wie man sie, um diesem Nachtheile entgegen zu wirken, in Privathäusern wohl anzuwenden pflegt, würden in der Kirche den Vortheil der Unsichtbarkeit wieder aufheben und dennoch in dem großen Raume den Zweck schwerlich erreichen.

So werden wir denn, Alles erwogen, der Anwendung der Oefen vorläufig noch den Vorzug zu geben haben, ohne jedoch, wo etwa besondere lokale Rücksichten eine andere Heizungsmethode mehr empfehlen sollten, dieser in den Weg zu treten. Jedenfalls aber muß die Heizung in der Art bewirkt werden, daß die sich versammelnde Gemeinde das Haus vollständig erwärmt vorfinde, und auf keinen Fall während der gottesdienstlichen Zeit durch irgend welche Besorgung der Heiz-Apparate die Andacht gestört werde.

Der Altar.

Will man es mit dem Worte genau nehmen, so hat die Benennung „Altar“ für eine protestantische Kirche unleugbar etwas Anstößiges. Denn nicht einen Ort für ein fort und fort zu wiederholendes Opfer, sondern einen solchen für die hl. Feier des Gedächtnisses des ein für alle Mal vollbrachten Opfers Christi (Hebr. 9, 28; 10, 10. 12.; 1. Kor. 11, 26.) bedürfen wir und können wir in unsern Kirchen suchen und dulden. Dem aber sollte auch keineswegs widersprochen, am wenigsten etwa dem katholischen Meßopfer das Wort geredet werden, wenn — vornehmlich in der lutherischen Kirche — die Benennung „Altar“ beibehalten wurde. Das spricht nachdrücklich genug Luther selbst aus: „Dahin sollen alle Altäre und Kirchen gerichtet sein und darzu dienen, daß man da zusammenkomme, Gottes Wort höre, bete, Gott danke, Gott lobe und ihm die Gottesdienste leiste, die er geboten hat. Wo nun solches nicht ist, da sind Kirchen und Altäre nichts Anderes, denn Werkstätten der Abgötterei, deren das Papstthum voll steht; denn da werden die rechten Gottesdienste versäumt und wird aller Gottesdienst allein gewandt auf das gotteslästerliche und gottlose Meßopfer“ (Walch. Ausg. I. 1173). Wenn wir bei Luthers Sinne bleiben, so wird die Beibehaltung des überlieferten Wortes Nichts schaden; wobei wir es dem strengen Reformirten zugeben wollen, daß er mit seinem weitläufigeren und unbequemeren Ausdrucke „Abendmahlstisch“ gegen die römische Verirrung klarer und bestimmter protestirt. Die warnende Bedingung aber müssen wir hinzufügen, daß weder der Eine aus seiner überlieferten Benennung eine Veranlassung zu katholisirender Ausschmückung, noch der Andere aus seinem Ausdrucke einen Vorwand für nüchterne Kahlheit hernehme.

Der Ort für den Altar bleibt der Chor, dessen Mittelpunkt er bildet. Es ist geziemend, daß die höchste und heiligste Feier der Gemeinde auch lokal etwas Ausgezeichnetes habe. Es wird vorausgesetzt, daß der ganze Chor, und auf demselben vielleicht — wenigstens bei größeren Dimensionen des ganzen Baues wiederum der zunächst für den Altar bestimmte Raum, um einige Stufen, je nach den Verhältnissen des Ganzen mehr oder weniger, erhöhet sei; und zwar einestheils als symbolische Andeutung der geistigen Erhabenheit des Ortes, anderntheils damit der Altar, statt dem Blicke entrückt zu werden, vielmehr nach allen Seiten hin frei und deutlich vor das Auge trete. Wie dem Blicke, so soll der Altar auch dem Zutritte aller Gläubigen ungehindert offen stehen. Die evangelische Anschauung verlangt durchaus, daß der neutestamentlichen Idee des allgemeinen Priesterthums (1. Petr. 2, 9.) und des selbsteignen Zuganges eines Jeden zum Allerheiligsten, nachdem Christus den Vorhang zerrissen hat (Hebr. 6, 19; 10, 19. 22; 4, 16; vergl. Matth. 27, 51.), entsprechend, keine trennende Schranke den Chor von dem Schiffe der Kirche, oder mit andern Worten: den Klerus von dem christlichen Volke absondere; sie weiset durchaus jede Symbolik ab, welche den ersteren als einen nothwendigen Mittler des letzteren darstellt (1. Tim. 2, 5.). Wir schließen uns auch hierin nur der reineren Anschauung der ersten christlichen Jahrhunderte an, welche den Altartisch frei und offen vor das Auge der ganzen Gemeinde stellten. Erst um die Mitte des

vierten Jahrhunderts ist von einer trennenden Gitterwand die Rede, zu welcher dann bald zu noch vollständigerer Trennung die Vorhänge, und diese mit Bildern bemalt (eine „Bilderwand" „εἰκονόστασις") hinzukommen.

Gegen die Beibehaltung des schon in den frühesten Zeiten aufgekommenen Gebrauchs, die Kirchen möglichst so anzulegen, daß der Altar im Osten seinen Platz finde („arae spectant ad orientem"), ist Nichts zu erinnern. Zwar kann die absichtliche Opposition gegen die Juden, denen es, um ihrerseits wieder einen Gegensatz gegen die parsischen Sonnenanbeter zu bilden, verboten war, ihr Gebet nach Osten hinzurichten, — wie denn aus Ezech. 8, 16. 17. hervorgeht, daß auch der Tempel zu Jerusalem mit dem Eingange nach Sonnenaufgang sah, bei uns nicht mehr das Motiv sein; wohl aber können wir uns die Symbolik gefallen lassen, im Osten unser Heiligthum zu suchen, und wiederum die Erscheinung unseres Heils, dessen höchster Dankfeier der Altar gewidmet ist, als einen geistigen Sonnenaufgang aufzufassen (Joh. 8, 12; 12, 46; Luk. 1, 78.). Jedoch ist keineswegs an einer solchen Anlage so unbedingt festzuhalten, daß man dieser jedenfalls nicht sofort in das Auge springenden Symbolik alle aus einer besondern Lokalität etwa hervorgehenden Vortheile einer andern Anlage, mögen diese nun der Zweckmäßigkeit und Bequemlichkeit oder der Schönheit zu gute kommen, ohne Weiteres aufzuopfern hätte.

Wenn wir nun zu den Formen des Altars übergehen, so werden wir wesentlich zwei Hauptgattungen zu unterscheiden haben: die mehr oder weniger verzierte, aus Holz oder Stein gearbeitete niedrige Tischform und die durch irgend einen Aufbau emporragende, zusammengesetztere Altarform. Die erstere war der Bestimmung gemäß natürlich die ursprüngliche, noch bis zu Constantins Zeiten aus Holz verfertigt, erst später in den abendländischen Kirchen aus Stein, und dann immer mehr und mehr mit verschwenderischer Pracht ausgestattet, endlich sogar mit Tafeln und Vorsätzen von getriebenem Golde bekleidet. In der morgenländischen Kirche blieb man, und zwar bis auf die Gegenwart, der ursprünglichen Form des einfachen Altartisches mehr getreu, wenn es auch dort zur jedesmaligen Feier des „Meßopfers" erst der Ausbreitung der von dem Bischofe geweiheten und wenigstens in einem Zipfel Etwas von der Asche eines Heiligen enthaltenden seidenen Decke mit der Darstellung des Begräbnisses Christi („Antimensium") bedarf; in der englischen und in der reformirten Kirche kehrte man zu dieser Form zurück.

In der katholischen Kirche ging man hingegen allmählich zu der zweiten Form der Altäre über. Brennende Kerzen waren schon früh üblich. Aufgestellte Kreuze kamen erst im vierten Jahrhundert dazu; Kruzifixe kamen überhaupt erst im siebenten Jahrhundert auf; viel später, im Zusammenhange mit der durch Innocenz III. 1215 zum Glaubensartikel gemachten Transsubstantiationslehre, Tabernakel und Monstranzen. Der massive Steintisch, der in seinem Innern ein Höhlung zur Aufbewahrung von Reliquien enthielt, zur Erinnerung an den früheren Gebrauch, die Altäre über den Begräbnissen der Märtyrer zu errichten, wurde zu einem zusammengesetzteren Aufbau im Gebäude der Kirche aber eigentlich erst durch den von Säulchen getragenen Baldachin, womit man ihn überschattete, und durch die hochaufgebaute, mit Bildern und Skulpturen immer

reicher und massenhafter verzierte Rückwand, die man ihm gab. In den Kathedralen mußte die niedrigere Form des Altars sich länger erhalten, als in den andern Kirchen, weil der Ehrensitz, die Kathedra, des Bischofs sich in der Nische hinter dem Altar befand. Von hier aus durfte ihm der Blick auf Altar und Kirche nicht verbaut werden; ja, von hier aus pflegte er in der frühesten Zeit zu dem christlichen Volke zu reden, bis es bequemer gefunden wurde, dieses „pro cancellis" vom Rande des Chores aus zu thun, so lange man überhaupt noch das „episcopi proprium munus est, docere populum" festhielt. Aehnlich pflegte es sich in den Klosterkirchen mit dem Sitze des Abtes zu verhalten. Darum entbehrten noch im 13. Jahrhundert die Hauptaltäre in den Kathedralen durchaus, in den Klosterkirchen meistentheils einer Rückwand. Später wurde der bischöfliche Thron an die Seite vor dem Altar verlegt, wo früher das βῆμα, der erhöhte Sitz für den Bischof oder den im Predigen ihn vertretenden Presbyter sich befand, wenn von der Kathedra aus sich nicht wohl reden ließ. Dessenungeachtet wurde die hohe Hinterwand hinter dem Hauptaltar der bischöflichen Kirchen nie so üblich, wie an andern Altären. So findet sich denn auch heutzutage noch auf den Hochaltären katholischer Dome in der Regel nur der säulengetragene Baldachin mit allerlei hinzukommenden Verzierungen.*

Die Rückwand der Altäre wurde ein vorzugsweise gesuchter Ort für Bilder. Kirchen und Klöster bestellten, oft nach genau gegebener Vorschrift nicht nur der Dimensionen, sondern auch aller Einzelnheiten des Gegenstandes, bei den vorzüglichsten Malern solche Bilder, deren Inhalt sich namentlich auf den Heiligen bezog, dem der Altar gewidmet war. Auch wurde Holzschnitzwerk, gewöhnlich im Hoch-Relief, geliebt; oft friesartig übereinander stehende Reihen, oft perspektivisch auf derselben Tafel hinter und übereinander geordnete Hauptmomente aus dem Leben der Heiligen, vornehmlich aber auch aus der Leidensgeschichte Jesu. Eine oft vorkommende Form bildeten die auseinander zu schlagenden und wieder zusammenklappenden Flügelbilder.

In der lutherischen Kirche nun wurden solche Altäre in der Regel, wie man sie vorfand, beibehalten, und allenfalls nur die anstößigsten Bildwerke entfernt, jedoch so schonend, daß wir noch jetzt in manchen alten lutherischen Kirchen dergleichen aus der vorreformatorischen Zeit mit herübergekommene Altar-Bilder und Verzierungen finden, welche nichts weniger, als dem evangelisch-protestantischen Geiste entsprechend sind. Wie Luther selbst überhaupt durchaus kein Gegner der Bilder in den Kirchen war, wenn man nur „nicht die Kniee davor beuget, auch nicht einen Gottesdienst daraus macht," so war er auch solchen Altarverzierungen keineswegs entgegen; er gibt vielmehr selbst dafür die Anweisung: „wer Lust hätte, Tafeln auf den Altar lassen zu setzen, der sollte lassen das Abendmahl Christi malen und diese zwei Verse: Der gnädige und barmherzige Herr hat ein Gedächtniß seiner Wunder gestiftet, mit großen güldenen Buchstaben umherschreiben, daß sie vor denen Augen da stün-

* Beispielsweise führen wir den tempelförmigen Aufsatz auf dem Hochaltare des Domes zu Köln an, dessen Plan vom Jahre 1767 außer der Unterschrift des Architekten die ausdrückliche Bemerkung trägt: „Approbatum in Capitulo Metropolitano Coloniensi." S. Köln. Domblatt 1857, Nr. 143.

den, damit das Herz daran gedächte, ja auch also die Augen mit dem Lesen Gott loben und danken müßten.“ (Walch. Ausg. V. 1574.)

In manchen Kirchen, welche aus der Bilderstürmerei des 16. Jahrhunderts nackt und kahl hervorgegangen waren, oder auch welche der dreißigjährige Krieg verwüstet hatte, wurden im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts neue Altarbauten errichtet, welche in der Regel, ohne alle Rücksicht auf den Stil des Gebäudes, den Ungeschmack ihrer Entstehungszeit an der Stirne tragen. Die Blumengewinde an den Kapitälen und Basen der gewundenen Säulen, die flammenförmig geschweiften Giebel, das vielfache Muschel- und Schnörkelwerk, der Stil der manchmal wie angeklebt an den Gesimsen hangenden Engelgestalten und der sonstigen Figuren nebst anderem Beiwerk, das Alles läßt ein solches Gebäude in der Regel leicht als ein Werk jener Periode erkennen.

Der wiedererwachte künstlerische Sinn, der sich auf kirchlichem Boden so vielfältig geltend macht, kann dergleichen nicht dulden; er muß dahin streben, das gänzlich Geschmacklose und darum Anstößige durch stilgerechtes Neue zu ersetzen.* Bei kirchlichen Neubauten aber darf vorausgesetzt werden, daß eine besondere Aufmerksamkeit darauf verwendet werde, den Altar, als den Ort der erhabensten christlichen Feier, in Uebereinstimmung mit dem Ganzen, schön und würdig herzustellen.

Wenn wir nun fragen nach dem Wie, so können wir den puritanisch kahlen Tisch unmöglich schön finden; auch widerstreitet es unserm Gefühle von kirchlicher Würde, einen solchen, wie er auch zu profanem, ja profanstem, Gebrauche geeignet sein könnte, zu dem heiligsten Zwecke bestimmt zu sehen. Seine augenscheinliche Portabilität erinnert daran, daß er auch andern Zwecken dienen kann, wie er denn in reformirten Kirchen oft genug ohne Weiteres dazu benutzt wird. Sollte nicht dasselbe Gefühl, welches uns sagt, daß der Kelch durch jeden andern Gebrauch, als zum Abendmahl entweihet werden würde, uns auch die Profanirung des „Abendmahlstisches“ verbieten? Soll aber dennoch aus symbolischen oder dogmatischen Gründen, auf welche wir hier nicht näher ein-

* Wie es mancherwärts geschehen ist. Als hervorragendes Beispiel führen wir den neuerbauten und am Himmelfahrtsfeste 1840 eingeweihten Altar der großen lutherischen Domkirche zu Bremen an. Er trat an die Stelle eines aus dem 17. Jahrhundert stammenden, allerdings großartigen, aber mit seinen gewundenen, goldblumenumkränzten Säulen und Schnörkeln durchaus nicht zu der gothischen Kirche passenden baldachinartigen Gebäudes, unter welchem der ursprüngliche steinerne Altartisch stand, dessen Rückwand durch eine große Tafel mit den goldenen Einsetzungsworten, umgeben von Weinlaub und goldenen Trauben gebildet wurde. Der neue Altarbau, jenen ursprünglichen Altarstein als Tisch beibehaltend, besteht wesentlich, jedoch nicht ohne angemessene, brüstungsartige Vorbauten an beiden Seiten, aus einer dem gothischen Stile des Gebäudes entsprechenden, sich hoch aufgipfelnden, vielfältig durchbrochenen und von Fialen gestützten Rückwand von mächtigen, nach dem entferntesten Ende des großen Hauptschiffes hin in's Auge fallenden Dimensionen, deren Mitte ein großes, schönes Altarbild (Copie von Rafaels „Lo Spasimo di Sicilia“) einnimmt. Das Ganze ist in angemessener Solidität und doch in den Einzelnheiten höchst zierlich und leicht — auch die auf den Consolen der Rückwand, sowie auf den Endpunkten der Vorsprünge angebrachten Figuren von etwa halber Lebensgröße — aus Eichenholz geschnitzt und gebaut, dessen etwas dunkel gehaltene Naturfarbe sich von den daneben und dahinter liegenden weißen Wänden sehr merkungsvoll abhebt.

zugehen haben, der hölzerne Tisch beibehalten werden: nun, so werde er wenigsten möglichst massiv und in seinen Formen sowohl seiner kirchlichen Umgebung als seinem erhabenen Zwecke angemessen hergestellt.

Den festen, soliden Stein würden wir jedenfalls vorziehen. Der Grad der Einfachheit oder der Ausschmückung des ganzen Altars ist nach der Haltung des gesammten Gebäudes, sowie die Form nach dem Stil desselben zu richten. Im Allgemeinen könnte man etwa für eine Basilika die einfachere Form ohne hochaufstrebenden Ueber- und Hinterbau, für eine romanische Kirche den säulengetragenen Baldachin oder die Kuppelform, für einen gothischen Bau die stilgemäße Rückwand vorzugsweise angemessen finden, ohne jedoch die eine oder die andere Form auf die eine Bauart durchaus zu beschränken.

Wie einfach würdig ein durch einige Stufen erhöhter Steinaltar, etwa von schwarzem Marmor, nur durch ein ganz schlichtes, nicht zu kleines Kreuz von demselben Material geschmückt, welches rückwärts auf demselben unbeweglich angebracht ist, sich ausnehmen kann, zeigt uns z. B. die alte, schöne, aus ihrer Verwüstung neuerdings wiederhergestellte Abteikirche von Altenberg bei Köln. In einer andern alten Kirche fällt der Blick über einen ähnlich construirten einfachen Altar hinaus ungehindert frei auf das dahinter liegende Fenster, in welchem die Figur des Erlösers erscheint, die sich, von Licht umflossen, gleichsam über dem Altar schwebend, mit diesem zu einem Anblick verbindet. Noch unmittelbarer vereinigt sich Beides zu einem schönen, würdigen und sinnreich geschmückten Altare, wenn wir uns — wie in der Frauenkirche zu Kopenhagen — statt des Kreuzes die Gestalt des Heilandes aus weißem Marmor mit ausgebreiteten Armen und gegen das Schiff der Kirche etwas herabgeneigtem Haupte, gleichsam einladend: „Kommet her zu mir Alle, die ihr mühselig und beladen seid; ich will euch erquicken," rückwärts auf oder hoch hinter dem schwarzmarmornen Altare stehend denken.

Will man einen größeren und reicheren Bau, so bietet sich die Baldachin- und Kuppelform dar; nur nicht spielend klein, auf dem Altartische stehend, sondern den Dimensionen der Kirche entsprechend, groß, denselben überwölbend. Auch diese Form, welche uns sofort daran erinnert, daß ein besonderes Heiligthum auf vorzugsweise Art geehrt und geschirmt werden soll, drückt eine würdige Idee aus. Ein solcher Bau, welcher in einer byzantinischen Kirche etwa als eine von entsprechenden Säulen oder Säulenpaaren getragene Kuppel erscheinen würde und auf die mannichfachste Weise entworfen sein könnte, läßt sich aber auch auf eine gothische Kirche anwenden. Hier würde er natürlich, dem Stil des ganzen Gebäudes entsprechend, zu einer mehr oder weniger reich ausgestatteten, auf Pfeilern und Spitzbogen ruhenden, hochaufstrebenden Ueberdachung werden.

Aehnliche Motive, mannichfaltig variirt, lassen sich zu einer Rückwand, an welche der Altartisch anlehnt, benutzen, welche dann, zierlich durchbrochen, mehr der spätern Periode des ausgebildeteren gothischen Stiles angehören würde; wohingegen eine massive Wand, der es jedoch an Relief-Verzierungen nicht zu fehlen braucht, auf die frühere hinweiset. In beiden Fällen würde ein größeres

Altarbild über dem Tische den Mittelpunkt des Ganzen bilden, auf welchen sich bei kleineren Dimensionen der Rückwand alle umgebenden Verzierungen zu beziehen hätten; bei größerer Ausdehnung findet sich Gelegenheit zu einer mehr selbständigen Symbolik, deren Gegenstand aber hier nur das Altar-Sakrament sein dürfte; oder auch zu plastischen Figuren, seien es dekorative Einzelfiguren, etwa an den Pfeilern der durchbrochenen Wand, oder auf dem festen Hintergrunde Relief-Gruppen, jedesmal aber bescheiden zurücktretend gegen den Haupteindruck des Mittelbildes.

Was den Gegenstand eines solchen Altarhauptbildes betrifft, so müssen wir mit dem schon angeführten Ausspruche Luthers darin vollkommen übereinstimmen, daß die Einsetzung des hl. Abendmahles vor allen andern Darstellungen an diesem Orte den Vorzug verdient. Indessen wollen wir auch andere, vornehmlich aus der Leidensgeschichte hergenommene, biblische Gegenstände keineswegs ausschließen; vielmehr anerkennen, daß im bestimmten Falle hier besondere Umstände maßgebend sein können. Jedenfalls aber muß die Figur des Heilandes als die hauptsächlichste des Bildes in's Auge springen und die Behandlung des Ganzen einer spezifisch protestantischen Kunst würdig sein.

Als Material des ganzen Ueber- und Hinterbaues, vornehmlich in bedeutenden, in allen ihren Theilen solide gebauten Kirchen, empfiehlt sich in erster Linie Stein; dann aber auch naturfarbiges Eichenholz; nicht aber, wenn auch noch so sauber angestrichenes oder lackirtes Tannenholz. Auch wäre die Anwendung von Gußeisen wohl in Betracht zu ziehen, welches den Vorzug der Solidität mit dem der leichten Zierlichkeit in der Ausführung verbindet. Wo man bei beschränkten Mitteln doch auf eine reichere und schönere Ausstattung der Kirche nicht verzichten mag, da bieten die in neuerer Zeit so vortrefflich ausgeführten Arbeiten in gegossenem, oder — noch leichter und wohlfeiler — in getriebenem Zink und gebranntem Thon alles Wünschenswerthe dar. Der gebrannte Thon ist vornehmlich für die Ornamentik, der sehr zu empfehlende getriebene Zink für diese, sowie auch für Figuren-Reliefs geeignet. Beides zeichnet sich durch außerordentliche Leichtigkeit und durch Zierlichkeit aus und bedarf deßhalb keines so massiven Unterbaues. Der gegossene Zink, in welchem sich statuarische Figuren vortrefflich darstellen lassen, ist allerdings schwerer und eignet sich deßhalb sehr wohl zur Kombination mit dem Stein- oder Eisenbau.

Hinsichtlich der äußern Einrichtung haben wir noch mit einem kurzen Worte hinzuzufügen, daß wir, abgesehen von der bereits erwähnten erhöhten Stellung des Altars, uns unmittelbar vor dem Altartische noch eine Stufe denken, welche nur der fungirende Geistliche betritt, nicht allein um die zum Reden akustisch nothwendige Erhöhung über die Zuhörer zu gewinnen, sondern auch — was praktisch von großer Erheblichkeit ist — um bei der Darreichung des Kelches, während er denselben den Kommunikanten an die Lippen führt, stets den Inhalt im Auge behalten zu können. Nur so läßt sich einestheils die Gefahr des Verschüttens vermeiden und anderntheils die nothwendige Ueberzeugung gewinnen, daß auch wirklich die Zunge benetzt sei. Bei der geforderten Abwesenheit aller den freien Zugang zum Altar hindernden Schranken müssen wir doch aus Zweckmäßigkeitsgründen unmittelbar zu beiden Seiten desselben eine Brü-

stung zwar nicht für unentbehrlich, aber doch für wünschenswerth halten, an welche die Kommunikanten von Außen herantreten. Dieselbe läßt sich mit der Hinterwand sehr leicht in angemessenen Zusammenhang bringen und auf eine dem Auge sich wohlgefällig darstellende Weise, ohne Verschluß an der Vorderseite, endigen. Fehlt aber Rückwand und Ueberbau, so fällt auch die Brüstung am besten weg. Jedenfalls muß die Stellung des Altars, sowie die Ausdehung und Form seiner ausschmückenden Umgebung so eingerichtet sein, daß den Kommunikanten ein bequemer und anständiger Umgang um den Altar frei bleibt. Dazu gehört aber auch, daß die hintere Seite des Altarbaues nicht, wie es leider nur zu oft der Fall ist, einen anstößigen, die Andacht störenden, sondern gleich der vorderen Seite einen würdigen Anblick darbiete.

Die evangelische Kirche zu Ottmachau in Oberschlesien.

gehört zu denjenigen kleinen Kirchen, bei deren Bau aus Rücksicht auf die Beschränktheit der Mittel die größtmögliche Einfachheit geboten war, deren Plan aber dennoch nicht nur den kirchlichen Charakter des Gebäudes streng festhält, sondern auch vielfach Gelegenheit dazu bietet, daß später noch etwa sich findende Wohlthäter den ursprünglich ohne Störung des Ganzen hinweggelassenen heiligen Kunstschmuck hinzufügen können. Deßhalb wird vielleicht eine genauere Beschreibung dieses nach einem Entwurfe des Geheimen Oberbauraths Stüler in Berlin ausgeführten Werkes Gemeinden, welche die in diesen Blättern schon öfter vorgeführten köstlichen aber doch auch kostbaren Bauten nicht ausführen können, von einigem Nutzen sein.

Die Kirche von Ottmachau liegt, wie sichs für das Heiligthum einer Gemeinde ziemt, auf einem der höchsten Punkte des Städtchens, von wo aus sie einem großen Theil der Parochie sichtbar ist und derselben in ihrer großen Zerstreuung auf 45 Ortschaften des Neissethals und der einschließenden Höhen und Berge ein weithin sichtbarer Vereinigungspunkt bleibt, ja die zunächst liegenden auch noch mit dem Ruf ihrer Glocken erreicht. Dem Geräusch des Markts und der Straße ist diese Kirche schon durch ihre Lage auf der Höhe, wo wenig Verkehr herrscht, dann aber auch durch einen sehr geräumigen, durch eine zierliche Mauer mit zwei Thoren gegen die vorüberführende Straße abgesperrten Vorraum entrückt, in dessen Mitte auf einem Rasenplatze und unter Bäumen sich ein Brünnlein aus einem Gehäuse ergießt, welches noch einen Schmuck erhalten soll, der an den Spender des wahrhaft lebendigen Wassers mahnt, nach welchem Niemand mehr dürstet.

Von diesem Vorplatze führt der Haupteingang in das Innere durch den an der Südwestecke der Kirche stehenden Thurm, also nicht, wie in der Regel, durch den westlichen Giebel, weil schon wenige Fuß von dem westlichen Giebel die Höhe steil abzufallen beginnt, so daß die Errichtung des Thurmes an dieser

im Allgemeinen angemessenften Stelle sehr tiefe Fundamente und ein geräumiger Weg zu dem dort angebrachten Eingange sehr kostspielige Aufschüttungen und Schutzmauern nöthig gemacht hätte.

Die Verlegung des Haupteingangs an die Mitte der südlichen Langseite, wie ein andrer Entwurf vorzeichnete, schien aber schon deshalb nicht annehmbar, weil dadurch im Innern die Plätze von wenigstens zwei Bänken verloren gehen. Zwei andre Eingänge unter offenen Hallen zu beiden Seiten des Presbyteriums sollten nach dem ursprünglichen Plane zu einer Loge für das Patronat oder den Gemeinderath und zu dem dieser Loge gegenüberliegenden Raum an der Kanzel, der zugleich als Sakristei dienen sollte, führen. Es ist jedoch vorgezogen worden, durch Zumauern der nördlichen Halle und Erweiterung derselben bis um die N.O.-Ecke der Kirche herum eine besondere kleine Sakristei anzubauen.

Das ganze Gebäude soll nun schon durch seinen äußern Anblick eine Predigt des Evangeliums sein für jeden, der Zeichensprache zu deuten weiß. Deshalb ist nicht allein auf richtige Orientirung sorgfältig Bedacht genommen, was in diesem Falle um so bedeutungsvoller ist, als die nahe benachbarte römisch-katholische Kirche offenbar nur wegen der größern Bequemlichkeit des Zugangs von Osten her den Hauptaltar im Westen hat; auch nicht allein der wie ein Finger gen Himmel weisende, außerordentlich leicht und schlank aufstrebende achteckige Thurm mit einem vergoldeten Knauf und Kreuz geschmückt, sondern die diesem Kreuz beigegebene Windfahne ist in der Gestalt eines Engels ausgeführt, der mit der einen Hand das Kreuz hoch hält und mit der andern eine Posaune an den Mund setzt, die stets gegen den Wind gerichtet ist, zu deuten, daß hier das Evangelium von dem Kreuz Jesu Christi verkündigt wird gegen allerlei Wind in der Welt, woher er auch komme. Auf der Spitze des östlichen Giebels dagegen, über dem Triumphbogen, der im Innern der Kirche zu dem Allerheiligsten führt, erhebt sich ein Kreuz mit dem goldnen Ringe oder Diademe umschlungen, welches in seiner Sprache ermuntert, wie man es im christlichen Alterthume auch als Inschrift über dem Eingange fand: Kranzumschlungen erblickst du das Kreuz des Erlösers, siehe, erhabenen Preis verheißt es menschlichen Mühen! Auf drum, ergreife das Kreuz, willst du erringen die Krone! — In dem Spitzbogenfelde über dem Haupteingange strahlet in goldnen Buchstaben der ebenfalls altkirchliche Gruß: Friede sei mit dir, der du mit Friede begehrendem Herzen lauteren Sinns eintrittst in dieses Haus unseres Herrn! — Die eichenen Thürflügel selbst aber sind mit ausgeschweiften Eisenbändern und einem rosettenartigen Schnitzwerk verziert, welches Dr. M. Luther mit dem Spruche erklärt hat: des Christen Herz auf Rosen geht, zumal wenns unterm Kreuze steht.

Durch diesen Eingang tritt man in die gewölbte Vorhalle, von wo man in einem angebauten Treppenthürmchen nach dem Orgelchor und weiter hinauf in dem Thurm zu den Glocken gelangt, während eine größere Thür durch die Kirchwand nach dem unter dem Orgelchor liegenden freien Raume des Schiffes führt. Das einfache, im Lichten 31′ breite und 55′ lange Schiff ist mit zwei Reihen Bänken besetzt, deren Seitenwände zwar nicht mit Schnitzwerk versehen,

aber in einer dem gothischen Baustil entsprechenden Form ausgeführt sind. Alle Bänke sind mit Kniebänkchen und, gleichwie die auf sechs eichenen, mit Schnitzwerk verzierten Säulen ruhende Orgelchorbrüstung, mit einem das natürliche Eichenholz nachahmenden Oelanstriche versehen. Die Wände sind in einem röthlich grauen Tone gehalten und unter dem in Holz ausgeführten Deckensimse



Ansicht.

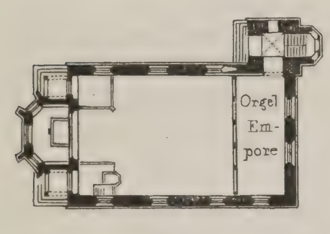
mit einem gemalten, dem Baustil angemessenen, Friese verziert. Die Decke besteht aus zwei nach der Mitte zu 12′ ansteigenden Flächen, deren einfach verziertes Gebälk auf den zwischen je zwei Fenstern eingemauerten 6 Kragsteinen ruht. Die großen Flächen selbst sind durch das Gebälk und aufgesetzte Rundstäbchen in eine große Anzahl kleinerer Felder getheilt und das Ganze hat

einen hellen holzfarbigen Oelanstrich erhalten, der nur durch wenige farbige Linien verziert ist. Bei dieser Einrichtung der Decke macht das an den Wänden nur 25½′, in der Axe aber 37½′ hohe Schiff bei aller Kleinheit des Raumes doch einen erhebenden Eindruck, während die Töne der Orgel eine vortreffliche Resonanz finden. Am östlichen Ende des Schiffes sind zu beiden Seiten des Presbyteriums zwei Umfriedigungen von Eichenholz 7½′ in das Schiff hinein gebaut, von denen die südliche zu einer Loge für ausgezeichnete Gemeindeglieder, die nördliche aber als Unterbau der ebenfalls aus Eichenholz nach stilgerechter Zeichnung ausgeführten Kanzel dient. Der Raum zwischen diesen beiden Vorbauten ist als eine sehr wünschenswerthe Verlängerung des Chorraumes anzusehen und wird dazu noch mehr dadurch, daß der Fußboden um eine Stufe über den des Schiffes gelegt und gleich der noch zwei Stufen höher liegenden Altarnische mit Marmorfließen gepflastert ist, während der Fußboden des Schiffs nur mit Granitplatten belegt ist.

Mitten vor diesem Chorraume, noch auf dem Granitpflaster des Schiffes, hat der marmorne Taufstein seinen Platz gefunden. Dieser Platz wurde, in Ermangelung eines besseren in der Nähe des Eingangs, als der zweckmäßigste erachtet, weil hier die Mahnung an das empfangene Sakrament der Wiedergeburt stets vor den Augen der ganzen Gemeinde steht, und weil denen, die zum Altare hintreten wollen, um das heilige Mahl zu empfangen oder heilige Gelübde abzulegen, der Taufstein gleichsam als ein Stein des Anstoßes in den Weg tritt und daran mahnt, „den alten Adam in uns zuvor durch Reue und Buße zu ersäufen" ehe man an den Altar tritt. Auch die schöne Orgel am westlichen Ende des Schiffs hat ein in gothischem Stil ausgeführtes Gehäuse, welches mit vergoldetem Laubwerk und dem in schöner Schnitzarbeit ausgeführten Familienwappen der seligen Frau Generalin v. Hedemann, geb. v. Humboldt, die der Gemeinde dieses kostbare Geschenk in ihrem Testamente vermacht hat, geziert ist. Ueber der Orgel aber fällt das Abendsonnenlicht durch eine 12theilige Fensterrose von 8½′ Durchmesser, deren Verglasung durch einfache Arabeskenmalerei in blauer Einfassung der einzelnen Felder geschmückt ist, während die übrigen Fenster des Schiffes nur farbelose kleine rautenförmige Scheiben und eine schmale farbige Einfassung haben. Nur im Maßwerke der Spitzbögen ist jede Rosette mit einem farbigen Kreuz auf entsprechendem Grunde, und in den herzförmigen Kopfstücken der beiden Fensterseiten mit einer kleinen bemalten Scheibe geschmückt. Der Raum des Schiffes erhält auf diese Weise durch sieben hohe Fenster an den beiden Langseiten und das runde im westlichen Giebel reichliches Licht; ja zuweilen schien es schon wünschenswerth, daß die Fenster der Südseite mit matten oder leicht bemalten Scheiben verglast worden wären, um das grell einfallende Sonnenlicht zu mildern. Die Rahmen zu diesen Fenstern sind nach gegebenen kunstgerechten Zeichnungen recht gut aus Eichenholz angefertigt worden. Wäre jedoch das dazu erforderliche Holz nicht geschenkt, und dadurch die Ausgabe sehr bedeutend vermindert worden, so würden jedenfalls Rahmen von Eisen, Stein oder gebranntem Thon vorgezogen worden sein.

Rings um den eigentlichen Altarraum, eine fünfseitige Nische, zieht sich

als Fortsetzung der Logenwände vor dem Triumphbogen eine Eichenholzvertäfelung in der Höhe des Altars. Die darüber liegenden fünf Felder bis zu dem Fenstersimse sind malachitartig bemalt, die Fenster selbst mit leichten Arabesken eingefaßt und über denselben ist der Raum mit einem Spitzbogengewölbe gedeckt, dessen einzelne Felder zwischen den Rippen mit goldnen Sternen auf blauem Grunde geschmückt sind. Der Altar selbst ist ein ehrwürdig fest erscheinender alterthümlicher Tisch aus Eichenholz, hinter dem sich 5′ über die Tischplatte hinaus ein Kreuz erhebt, an welches ein sehr schöner Christuskörper von Zinkguß in weißer Marmorfarbe befestigt ist, und neben demselben stehen zwei fast 3′ hohe Candelaber von vergoldetem Zinkguß in zierlichen, schlanken gothischen Formen, ebenso wie der Christuskörper aus der Zinkgießerei von Geiß in Berlin. Zu Festzeiten ist dieser Altar in eine Bekleidung von violettem Sammt mit Goldbortenbesatz und einem gestickten goldnen Kreuz in der Mitte der Vorderseite gehüllt, während die Stufen mit einem großen Plüschteppich bedeckt sind, dessen Farben und Muster trefflich mit dem Ganzen harmoniren. Durch die drei mit Glasgemälden geschmückten Fenster aber wird die heilige Stätte der Sakramentsverwaltung mit einem magischen Licht übergossen, welches bedeutungsvoll mit der ungebrochenen Tageshelle im Schiff kontrastirt, ohne doch jenen Raum unheimlich düster zu machen.



Grundriß.

Die Gegenstände für die Glasgemälde wurden mit besonderer Rücksicht darauf gewählt, daß diese Kirche für eine aus großer Zerstreuung gesammelte evangelische Gemeinde bestimmt ist. Deshalb wurde an der entscheidenden höchsten Stelle schon die Erlaubniß erbeten, das Kirchlein „dem guten Hirten" widmen und weihen zu dürfen. In dieser Gestalt tritt denn auch der Herr auf demMittelfenster in voller Lebensgröße der Gemeinde entgegen. Ueber ihm in der Rosette des Maßwerkes ist das altchristliche Monogramm Christi, was ihn zugleich als den Anfang und das Ende bezeichnet, zu sehen, und am Fuße die Widmung des Stifters zu lesen: Dem Herrn zur Ehre — der seligen Gattin zum Gedächtniß (weil nämlich dieses Fenster der entschlafenen Gattin des Stifters statt eines kostbareren Denkmals auf ihrem Grabe dienen soll). Auf den Fenstern zu beiden Seiten stehen die vier Evangelisten in halber Lebensgröße, jeder mit seinem Attribute und schon durch Stellung und Miene die Eigenthümlichkeit bezeichnend, mit welcher jeder die Reden und Thaten des guten Hirten in ihrer Mitte aufzeichnet. Ueber ihnen und den den übrigen Raum des Fensters ausfüllenden Verzierungen, in den Rosetten schwebt die Taube als Symbol des heiligen Geistes, der sie in alle Wahrheit leitete, und am Fuße ist auf Spruchbändern zu lesen: So spricht der Herr: Fürchte dich nicht, glaube nur! — und: Forschet in der Schrift — sie ists, die von mir zeuget! — Noch tiefer aber befindet sich die Widmung von dem Stifter dieser Fenster. — Sind nun auch diese aus der Glasmalereianstalt des A. Seiler in Breslau hervorgegangenen Fenster nicht Meisterwerke der Malerei, so dienen sie doch dem Kirchlein zur hohen Zierde und stimmen unbestreitbar den Beschauer zu andächtiger Betrachtung,

wenn er nur nicht lediglich mit kritischem Sinne herantritt. Nimmt man hierzu noch, daß jedes dieser 12′ hohen und 3′ breiten Fenster sammt den schützenden Drahtgittern und Eisenschienen, Transport- und Einsetzungskosten auf etwa 150 Rthlr. zu stehen kommt, so ist am geeigneten Orte ein solches Fenster gewiß einem mittelmäßigen Altarbilde in Oel vorzuziehen.

Ein anderer dem mittelalterlichen Baustyl des Kirchleins entsprechender Schmuck desselben ist ein in der Gegend des Taufsteins und der ersten Bänke hängender Kronleuchter von Messing, aus der Werkstätte des Gürtlermeisters Siebenkees in Nürnberg für 88 fl. geliefert. Dieser zwölfarmige Leuchter besteht seinem Haupttheile nach aus einem zwölfseitigen Kasten, dessen etwa 6″ hohe Wände aus vielfach durchbrochenem Laubwerk bestehen. Vor dem mittleren Theile einer jeden solchen Wand steht die Statuette eines Apostels nach Peter Vischer in dunkler Brocefarbe auf einer vortretenden Console und unter einem die Wand überragenden und in eine kleine Kreuzblume auslaufenden Baldachin. Am Fuße dieser Bildwerke schlingt sich ein Band mit dem Namen der betreffenden Apostel durch das Laubwerk der Wand. Die nach der Mitte zu etwas gesenkte und dort mit einem starken Knopf verzierte Bodenfläche besteht ebenfalls aus 12 dreiseitigen vielfach durchbrochenen Platten. Die von den 12 Ecken auslaufenden Leuchterarme aber sind horizontale, von bogenförmigen und mit zierlichem Laubwerk umschlungenen Stützen getragene Stäbe, in welchen die wieder auf senkrecht stehenden Stäben befindlichen Lichttüllen befestigt sind. Dieser Hauptkörper von etwa 4′ Durchmesser hängt nun an 6 von einer Krone herablaufenden Ketten.

Die aus dem Cotta'schen Verlage hervorgegangene Altarbibel mit ihren schönen Holzschnitten und dem ehrwürdigen silberbeschlagenen Einbande entspricht dem mittelalterlichen Styl des Gebäudes; nicht so die Abendmahl- und Taufgeräthe, da die Wohlthäter, welche dieselben geschenkt, mit ihren Gaben nicht bis über die Einweihung der Kirche hinaus warten wollten und die angestellten Nachforschungen nach dergleichen Gefäßen in mittelalterlichem Styl in Breslau, Berlin und Dresden vergeblich waren. Das Taufbecken ist jedoch in seiner Art ein Kunstwerk, welches vielen Taufsteinen zur großen Zierde dienen könnte. Das etwa 8″ weite Becken ist nämlich von einem 4″ breiten Rande umgeben, auf welchem in halberhabener Arbeit rings herum eine Menge Kindergestalten in mannigfacher Gruppirung von Engeln zu dem heiligen Täufer hin und mit dem Segen des Sacramentes hinweggeführt oder getragen werden. Dieses Becken ist von dem galvanoplastischen Institut von Kaufmann in Berlin wahrscheinlich einem Berliner Original nachgebildet und für 20 Rthlr. geliefert worden.

In dieses Gotteshaus wird nun die Gemeinde durch das Geläute von drei Glocken gerufen, die in der Bochumer Hütte aus Gußstahl hergestellt worden sind, ungefähr 15 Centner wiegen und mit Transport noch nicht 400 Rthlr. kosten. Ihr Klang ist allerdings von dem weicheren der Bronceglocken zu unterscheiden, dennoch bildet die täglich erklingende Betglocke sowie das volle Sonn- und Festtagsgeläut mit dem der nahen katholischen Kirche eine wohlthuende Harmonie.

Treten wir nun wieder aus der Kirche heraus, so erscheint es uns allerdings

als ein Mangel, daß das Gebäude nicht in monumentalem Rohbau aufgeführt ist, sondern einen hellbraun gefärbten Abputz erhalten hat; aber die beschränkten Mittel nöthigten dazu. Die Giebelwände an den Abwässerungen der Strebepfeiler sind mit Granitplatten belegt, das Kirchdach mit Flachwerk, der Thurm aber mit Schiefer gedeckt. Die Kosten des ganzen Baues, einschließlich der Glocken und Orgel, aber mit Ausnahme der vielen zur Ausschmückung gespendeten Liebesgaben, belaufen sich auf beinahe 10,000 Rthlr., wofür nun 4 bis 500 Andächtigen eine schöne und würdige Stätte der Erbauung hingestellt ist. Das aber hat die Gemeinde zunächst dem Schlesischen Hauptvereine der Gustav-Adolph-Stiftung, dem Berliner, Dresdener, Stettiner und andern Gustav-Adolph-Vereinen, aber auch einer großen Zahl einzelner Wohlthäter in und außer der Gemeinde zu danken; was auch auf einer in die Wand eingefügten dunkeln Marmortafel zu lesen ist. Fr. B.

Die Kirche von Ottmachau ist am 15. September 1859 durch den Generalsuperintendenten Dr. Hahn aus Breslau eingeweiht worden. Pastor Böhmer, dem wir die voranstehende Beschreibung der unter seinen Augen und Händen entstandenen Kirche verdanken, hielt die Predigt über Offenbarung Johannis 21, 1—5: worauf es ankomme, daß das Gotteshaus einer Gemeinde ihr immer eine Vorstadt des neuen Jerusalems sei? darauf, 1. daß wir kommen zu suchen, was hier zu finden ist — das Glück und den Frieden im Kreuze; 2. daß wir geben, was hier gefordert wird — uns selbst; 3. daß wir nehmen, was hier gegeben wird — Wort und Sakrament. — Der würdige Geistliche, der die Früchte seiner treuen Bemühungen um die so schön vollendete Gustav-Adolphs-Stiftung an seinem Orte nur so kurze Zeit genießen sollte, ist leider schon am 21. Februar 1861 entschlafen. A. d. R.

Chronik.

Baukunst. Die zur Ruhestätte Friedrich Wilhelms IV. bestimmte Gruft unter dem Altar der Friedenskirche bei Potsdam bildet einen viereckigen überwölbten Raum, eben groß genug, um den Sarkophag des Königs und dereinst denjenigen seiner Wittwe aufzunehmen. Die Wände der Gruft sind mit grauem schlesischem Marmor bekleidet, der durch schwarze Einfassungen von gleicher Steinart in Felder getheilt ist. Eine schwere Bronzethüre verschließt die Gruft; zu ihr führt im Innern der Kirchengewölbe an der nördlichen Seite ein schmaler Gang, der durch Fenster von starkem blauem Glase erhellt wird. Vor dem Altar wird ein Marmorstein mit eingelassenen Rosetten die Gruft bedecken. In derselben ist der in Berlin kunstreich gefertigte Sarg von englischem Zinn, der die Hülle des Königs mit dem Sarge von Eichenholz, worin sie sich befindet, umschließen wird, bereits aufgestellt. In der einen Seite des Sarges ist das eiserne Kreuz, das der König getragen hat, in der andern seine Kriegsdenkmünze aus den Jahren 1813—15 eingelassen worden, wie der Hochselige befohlen. Ebenfalls nach letztwilliger Verfügung ist der Fußboden der Friedenskirche zum Theil erneut. Der Mittelgang vom Westportal bis zum Altare bildet ein großes Kreuz, dessen Arme auf den beiden Seiten des Altars nach Norden und Süden sich erstrecken. Der Stamm des Kreuzes besteht aus zirkelförmigen Feldern von abwechselnd braunem und gelbem Marmor in Mosaik ausgelegt, welche durch äußere Schlangenlinien von schwarzem Marmor umwunden sind.

Im Vorhofe zur Friedenskirche hat die kolossale Statue des segnenden Christus, eine Kopie nach Thorwaldsen, ein galvanoplastisches Werk aus dem Atelier von Winkelmann in Berlin, ein von Trippel in Potsdam geschmackvoll gearbeitetes Piedestal von Marmor erhalten. In den Seiten desselben sind Medaillons mit geflügelten Seraphköpfen von Franz und Bredow in Berlin eingefügt, aus denen Wasserstrahlen in das unter dem Piedestal in Kreuzesform angelegte Marmorbassin sich ergießen; eine symbolische Hinweisung auf die vier Flüsse des Paradieses. Das Bassin hat die griechische Schrift: *ΝΙΨΟΝ . ΑΝΟΜΗΜΑΤΑ . ΜΗΜΟΝ . ΑΝΟΨΙΝ*, die vor und rückwärts gelesen gleich lautend und dem Sinne nach etwa mit „Reinige nicht allein das Aeußere, sondern wasche auch Deine Sünden ab" zu übersetzen ist.

Am 15. Oktober als dem Geburtstage des hochseligen Königs Friedrich Wilhelm IV. von Preußen hat in Gegenwart des Königs Wilhelm und seiner Gemahlin zu Königsberg die Einweihung der nach Stülers Plan erbauten Kapelle des Krankenhauses zur Barmherzigkeit stattgefunden.

Für die neue evangelische Kirche zu Bregenz, sammt Gottesacker, Pfarrwohnung und Schule ist ein Grundstück geschenkt, welches mit einer natürlichen Böschung von etwa 20 Fuß Höhe an die prachtvolle Straße grenzt, welche nach der Schweiz hinüber führt, etwa 5 Minuten westlich von der Stadt, freigelegen nach allen Seiten und durch seine Lage fast über den ganzen Bodensee hin sichtbar. Die dortigen Bauherren haben sich ein Gutachten des Vereins für christliche Kunst in Stuttgart über die zu treffende Bauanlage erbeten.

Malerei. In der Werkstätte des Professors Pfannschmidt in Berlin ist ein Altargemälde für die Marienkirche zu Königsberg in der Neumark, Stiftung der Königin Wittwe Elisabeth von Preußen, vollendet worden. In Spitzbogenform stellt es den Erlöser am Kreuze dar, am Stamme des Kreuzes kniet Maria Magdalena, zur Rechten des Stammes stehen Maria mit ihrer Schwester, zur Linken Johannes und Salome. Als Hintergrund dient ein goldiger Ton, der sich besser mit den Farben vereinigt als dieß wirklicher Goldgrund thun würde und der überdieß von verschiedenen Seiten her die ungestörte Anschauung gestattet. Das Bild wird außer einer angemessenen Einrahmung in Gold eine gothische Einfassung mit hohem Giebel erhalten, nach Art des Sandsteins in Cement ausgeführt; zwei kleinere Giebel neben dem Bilde sollen Statuen aufnehmen.

Der Erbprinz von Sachsen-Meiningen hat nach dem im Jahre 1855 erfolgten Tode seiner ersten Gemahlin, Charlotte, geborene Prinzessin von Preußen, dem Maler Andreas Müller aus Stephan-Rettenberg, welcher gegenwärtig in München mit königlichen Bestellungen für das Maximilianeum und Athenäum beschäftigt ist, den Auftrag ertheilt, eine Apotheose — sollte wohl richtiger heißen: Heimfahrt oder Verklärung der verewigten Prinzessin zu werden. Das Bild, 7′ 6″ breit und 6′ hoch, zeigt eine Gruppe von Engeln, welche die Entschlafene gen Himmel tragen, in gerader Richtung von unten emporschwebend, zwei Engel rechts zu Häupten, zwei links zu den Füßen der Gestalt, hinter ihr gegen die Mitte ein fünfter, welcher das Kind trägt, dessen Geburt der Mutter das Leben kostete. Dieser Engel wendet seinen Blick dem schon früher entschlafenen Prinzen Georg zu, welcher von oben herab in strahlender Freude an ihm vorüberschwebt, um der Mutter, die er erblickt, seine Arme entgegenzubreiten. Hinter der schwebenden Gruppe sieht man in Dunkel und Wolke halb verschleiert die Gegend von Meiningen, oben im duftigen Dämmerschein eben hereinbrechender Klarheit des Himmels einen Kranz von sieben kleineren Engeln, die nach oben hin das Bild harmonisch abschließen.

Plastik. Der Künstlerverein in Bremen hat die Statue des heiligen Ansgarius, ein Werk des aus Bremen gebürtigen Bildhauers Carl Steinhäuser in Rom, um die Summe von 5000 Thlr. erkauft und sie der Vaterstadt zum Behuf ihrer Aufstellung in den dortigen Wallanlagen geschenkt. Der große Heidenbote ist in einer Gruppe dargestellt, wie er einem vor ihm knieenden jungen Sclaven die Fesseln abnimmt.

Verantwortliche Redaction und Verlag von **Ebner & Seubert** in Stuttgart.
Schnellpressendruck der **J. G. Sprandel**'schen Buchdruckerei daselbst.

Inhalts-Anzeige.

Namen- und Sach-Register.

A.

B.

C.

D.

E.

F.

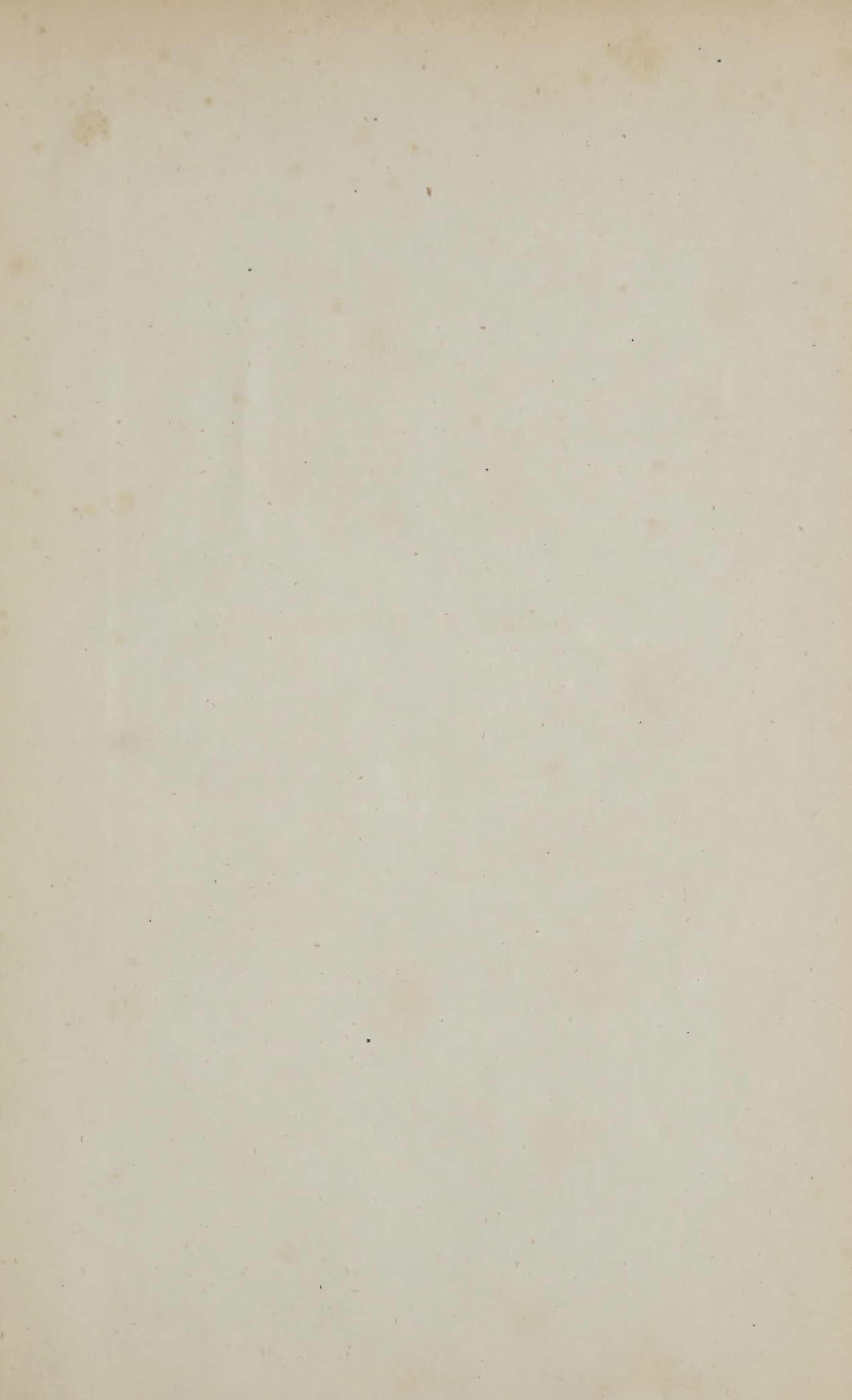
G.

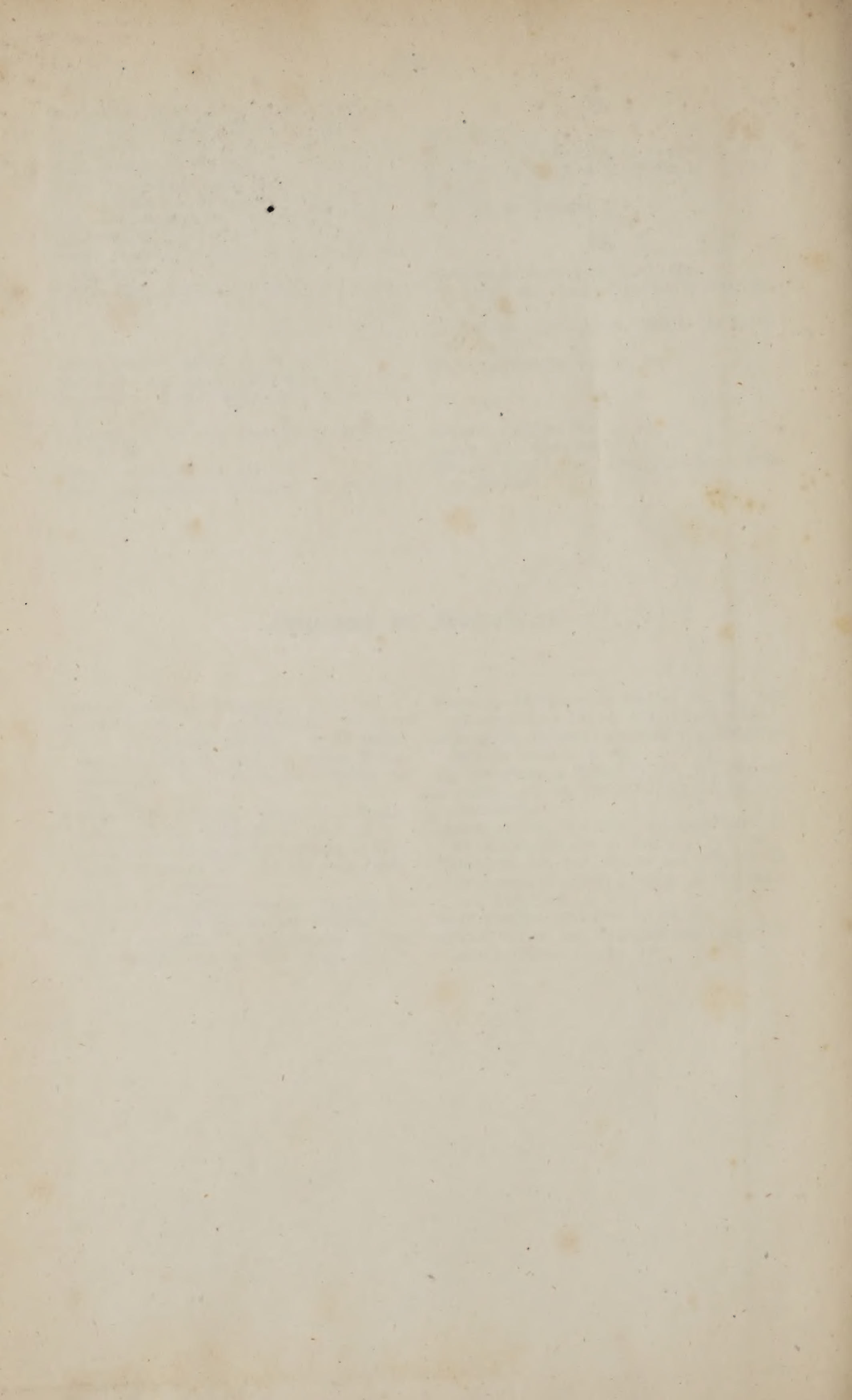
H.

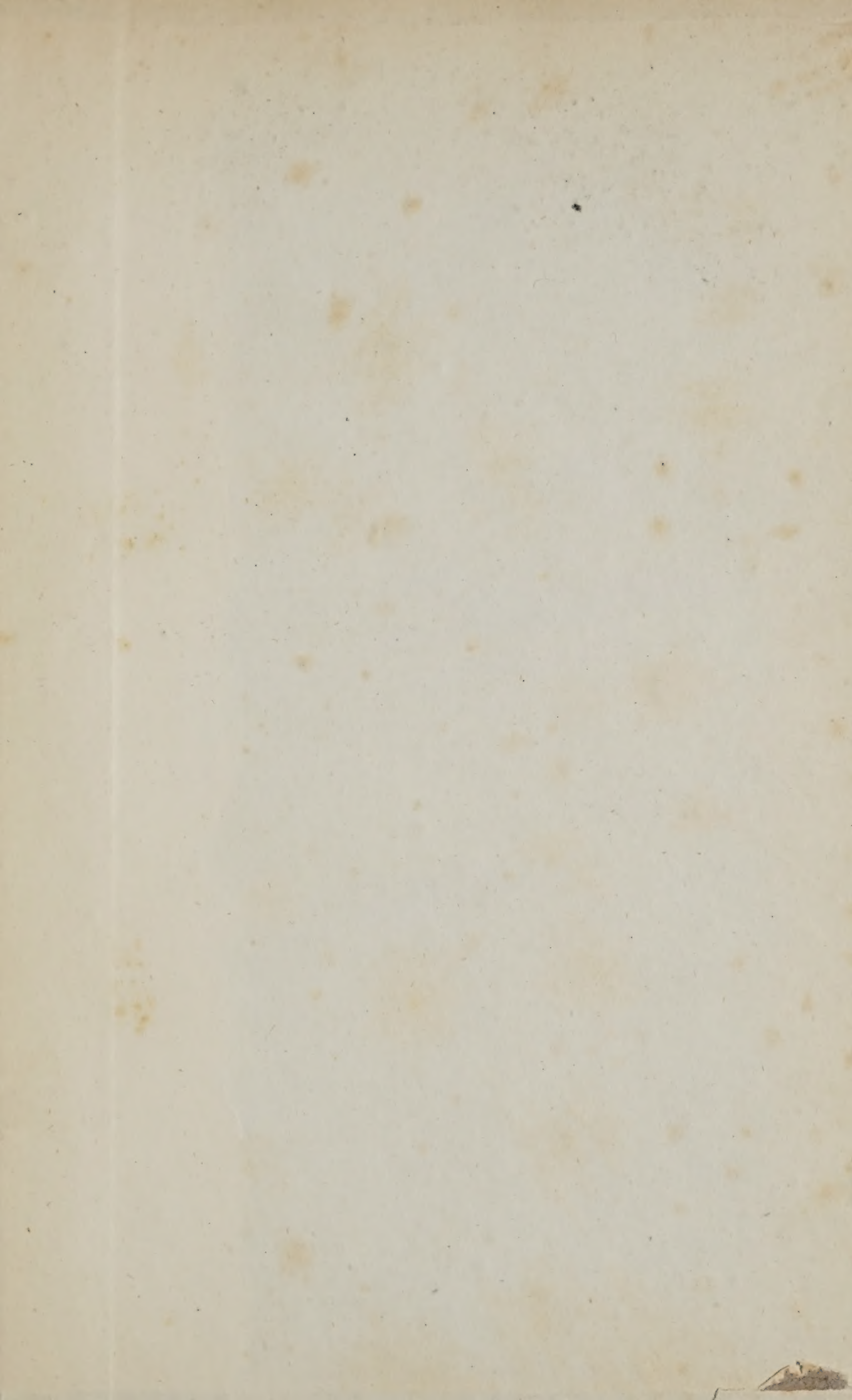
J.

K.

Verzeichniß der Illustrationen.









UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 120316978